



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Música

“Arreglos de música tradicional ecuatoriana para bajo eléctrico”

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Instrucción Musical

Autor:

Cristian Paul Avila Morocho - C.I.: 0302204425

Director:

Jorge Alfredo Ortega Barros – C.I.: 0105188817

Cuenca, Ecuador

11 – 04 – 2019



RESUMEN

Este trabajo se centra principalmente en la producción de material para bajo eléctrico como instrumento solista, utilizando las distintas posibilidades sonoras con las que este cuenta y aplicándolas a diez canciones del repertorio de música tradicional ecuatoriana, promoviendo a través de un estilo diferente. Además en este documento se facilitan procesos y estrategias para elaboración de arreglos musicales y material relacionado al bajo eléctrico como historia, características, intérpretes representativos, técnicas y un sistema de notación especial.

Palabras clave: Bajo eléctrico, Bajo solista, Arreglos musicales, Música tradicional ecuatoriana.



ABSTRACT

This work focuses mainly on the production of material for electric bass as a solo instrument, using the different sound possibilities with which this account and applying them to ten songs from the repertoire of traditional Ecuadorian music, promoting it through a different style. In addition, this document provides processes and strategies for the elaboration of musical arrangements and material about to electric bass, such as history, characteristics, representative interpreters, techniques and a special notation system.

Keywords: Electric bass, Solo bass, Musical arrangements, Traditional Ecuadorian music.



ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT.....	3
ÍNDICE	4
ÍNDICE DE TABLAS	8
ÍNDICE DE FIGURAS.....	9
CLÁUSULAS	13
DEDICATORIA	15
AGRADECIMIENTO	16
INTRODUCCIÓN	17
 CAPÍTULO 1	
LA ARREGLÍSTICA	19
1.1. ANTECEDENTES	20
1.2. ARREGLOS EN LA MÚSICA POPULAR.....	22
1.2.1. FACTORES PARA REALIZAR UN ARREGLO	24
1.2.1.1. <i>Balance</i>	24
1.2.1.2. <i>Economía</i>	27
1.2.1.3. <i>Enfoque</i>	29
1.2.1.4. <i>Variedad</i>	31
1.2.2. ORGANIZACIÓN Y REALIZACIÓN DE UN ARREGLO	33
1.2.2.1. <i>Melodía</i>	35
1.2.2.2. <i>Armonía</i>	37
1.2.2.3 <i>Ritmo</i>	39
1.2.2.4. <i>Forma</i>	41
1.2.2.5. <i>Textura</i>	41



CAPÍTULO 2

GÉNEROS MUSICALES ECUATORIANOS: YARAVÍ, YUMBO Y DANZANTE	43
2.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES.....	45
2.2. CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS	47
2.2.1. YARAVÍ.....	47
2.2.2. DANZANTE.....	48
2.2.3. YUMBO	48

CAPÍTULO 3

EL BAJO ELÉCTRICO.....	50
3.1. GENERALIDADES HISTÓRICAS.....	51
3.2. CUALIDADES SONORAS	52
3.3. INTÉRPRETES REPRESENTATIVOS	54
3.3.1. MONK MONTGOMERY	54
3.3.2. WILLIAM PATTON “BILL” BLACK.....	54
3.3.3. CAROL KAYE.....	55
3.3.4. JAMES JAMERSON	55
3.3.5. PAUL MCCARTNEY	56
3.3.6. LARRY GRAHAM.....	56
3.3.7. STANLEY CLARKE.....	56
3.3.8. ANTHONY JACKSON.....	57
3.3.9. JACO PASTORIUS.....	57
3.3.10. MICHAEL PETER BALZARY	58
3.3.11. STUART HAMM	58
3.3.12. VICTOR WOOTEN.....	59
3.3.13. ABRAHAM LABORIEL.....	59
3.3.14. GRZEGORZ KOSINSKI.....	60
3.4. PRINCIPALES TÉCNICAS USADAS EN EL BAJO ELÉCTRICO.	60



3.4.1. FINGERSTYLE.....	61
3.4.2. SLAP	63
3.4.3. TAPPING.....	64
3.4.4. ARMÓNICOS.....	64

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO SELECCIONADO Y SU PROPUESTA ARREGLÍSTICA.....	66
4.1. JUSTIFICACIÓN DEL REPERTORIO SELECCIONADO	67
4.2. ANÁLISIS Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS OBRAS.....	68
4.3. ANÁLISIS DEL PROCESO ARREGLÍSTICO TOMANDO TRES OBRAS MODELO.	85
4.3.1. ANÁLISIS DEL ARREGLO “DESPEDIDA”	87
4.3.2. ANÁLISIS DEL ARREGLO “VASIJA DE BARRO”	92
4.3.3. ANÁLISIS DEL ARREGLO “APAMUY SHUNGO”	97

CAPÍTULO 5

ARREGLOS DE MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA PARA BAJO ELÉCTRICO; YARAVÍ, YUMBO Y DANZANTE.	102
5.1. NOMENCLATURA	103
5.1.1. ALGUNAS ESPECIFICACIONES DE LA NOTACIÓN PREESTABLECIDA (FINALE).....	103
5.1.2. SISTEMA DE NOTACIÓN ESPECIAL	104
5.2. PARTITURAS.....	109
5.2.1. DESPEDIDA	110
5.2.2. NO ME OLVIDES	113
5.2.3. PUÑALES.....	116
5.2.4. VASIJA DE BARRO	118
5.2.5. EL BORRACHITO.....	121



5.2.6 CUCHARA DE PALO	123
5.2.7. EL INDIO LORENZO	126
5.2.8. APAMUY SHUNGO.....	128
5.2.9. CUADRO NATIVO.....	131
5.2.10 EL YUMBO	134
 CONCLUSIONES	 136
RECOMENDACIONES.....	137
BIBLIOGRAFÍA	139
ANEXOS	143



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Análisis estructural y armónico "Despedida".	71
Tabla 2. Análisis musical "No me olvides".	73
Tabla 3. Análisis musical "Puñales".	74
Tabla 4. Análisis musical "Vasija de barro".	76
Tabla 5. Análisis musical "El borrachito".	77
Tabla 6. Análisis musical "Cuchara de palo".	79
Tabla 7. Análisis musical "El indio Lorenzo".	80
Tabla 8. Análisis musical "Apamuy shungo".	81
Tabla 9. Análisis musical "Cuadro nativo".	83
Tabla 10. Análisis musical "El yumbo".	84
Tabla 11. Análisis armónico del arreglo "Despedida".	88
Tabla 12. Análisis armónico del arreglo "Vasija de barro".	93
Tabla 13. Análisis armónico del arreglo "Apamuy shungo".	97
Tabla 14. Especificaciones y aclaraciones sobre la notación que establece Finale.	104
Tabla 15. Sistema de notación especial para el fingerstyle..	106
Tabla 16. Sistema de notación en el tapping.	107
Tabla 17. Sistema de notacion para el slap.	108



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Rearmonización y manipulación melódica leve.....	22
Figura 2. Ejemplo de standard usado generalmente por ejecutantes de blues y jazz.....	23
Figura 3. Modulación, “subir un tono a la canción”.....	25
Figura 4. El modo dórico en la música popular. Transcripción: “Oye como va” de Tito Puente.....	26
Figura 5. Figura 5. Distribución de las partes melódicas, armónicas y rítmicas de un tema logrando que todas se complementen y mantengan un equilibrio.	27
Figura 6. Optimizar recursos, economizar.....	29
Figura 7. En la música popular existe el predominio de la melodía acompañada, menos es más.	29
Figura 8. Enfoques: primario, secundario y terciario; todos se complementan.....	30
Figura 9. Un solo adquiere inmediatamente el primer.....	31
Figura 10. Combinación de métricas diferentes en un mismo espacio temporal.....	33
Figura 11. Variación melódica.....	36
Figura 12. Variación melódica por articulación.	36
Figura 13. Filler y fill-in.	36
Figura 14. La contramelodía.....	37
Figura 15. Rearmonización por una progresión característica (jazz).	37
Figura 16. Rearmonización por acordes sustitutos.	38
Figura 17. Rearmonización por acordes séptima.....	38
Figura 18. Rearmonización por acordes con tensiones.....	38
Figura 19. Pedal armónico.	39
Figura 20. Cambio de compás.	40
Figura 21. Fusión de elementos característicos de distintos géneros.....	41



Figura 22. Características generales del yaraví, yumbo y danzante. Pentafonía en la melodía (re, fa, sol, la y do), están en la tonalidad de re menor, compás (6/8) y figuración (negra-corchea o viceversa).....	46
Figura 23. Ritmo del yaraví.	47
Figura 24. Ritmo yaraví, variación.	47
Figura 25. Ritmo de danzante.	48
Figura 26. Ritmo de yumbo.	49
Figura 27. Afinación bajo eléctrico. De izquierda a derecha: bajo de 4 cuerdas (E1 – G2), 5 cuerdas (B0 – G2), 5 cuerdas (E1 – C3) y 6 cuerdas (B0 – C3).....	52
Figura 28. Tesitura del bajo, las notas entre paréntesis pertenecen a un bajo de rango extendido y las otras un bajo de 4 cuerdas con afinación estándar.....	53
Figura 29. Línea de bajo representativa del genero jazz. Transcripción: "So what" de Miles Davis.	61
Figura 30. Algunos ejemplos de acorde en el bajo eléctrico.	62
Figura 31. Chord melody aplicado a un fragmento de la melodía tradicional "Apamuy shungo", popularizada por Gerardo Guevara (parte del arreglo elaborado para este trabajo). 62	
Figura 32. Fragmento con trémolo.....	62
Figura 33. Fragmento del standard "Despedida" (c. 21-26).	70
Figura 34. Fragmento del standard "No me olvides" (c. 8-14).	72
Figura 35. Fragmento del standard "Puñales" (c. 18-23).	73
Figura 36. Fragmento del standard "Vasija de barro" (c. 8-14).	75
Figura 37. Fragmento del standard "El borrachito" (c. 9-14).	77
Figura 38. Fragmento del standard "Cuchara de palo" (c. 9-13).	78
Figura 39. Fragmento del standard "El indio Lorenzo" (c. 8-14).	79
Figura 40. Fragmento del standard "Apamuy shungo"(c. 35-40).	81



Figura 41. Fragmento del standard "Cuadro nativo" (c. 8-14).	82
Figura 42. Fragmento del standard "El yumbo" (c. 22-28).....	84
Figura 43. Parte de la introducción del arreglo "Despedida" (c. 1-4).....	89
Figura 44. Motivo principal del tema (c. 10-13).....	89
Figura 45. Pasaje del arreglo caracterizado por acordes con tensiones (c. 14-19).	90
Figura 46. Puente entre estrofa y estrofa (c. 20-21).....	90
Figura 47. Inicio de la segunda estrofa (c. 22-23).	91
Figura 48. Motivo principal en una octava baja (inicio estrofa 3), nota pedal en el bajo y dead notes (c. 34-37).	91
Figura 49. Introducción del Allegro (c. 44-48).....	92
Figura 50. Parte del allegro, tapping a dos manos (c. 49-55).	92
Figura 51. Final del "Despedida". Coda (c. 61-62).....	92
Figura 52. Introducción "Vasija de barro". Variación melódica para la adaptación al slap (notas en rojo difieren de la original, las otras son la mismas o en octava diferente).	94
Figura 53. Primer motivo de la estrofa uno (c. 6-7).)	94
Figura 54. Segundo motivo de la primera estrofa (c. 9-10).	95
Figura 55. Incorporación del compás de 3/8 y el motivo rítmico percutido.....	95
Figura 56. Tercer motivo de la estrofa uno. Contra melodía en el bajo (c. 24-25).....	96
Figura 57. Inicio de la segunda estrofa. Pedal en el bajo (c. 35-38).....	96
Figura 58. Coda "Vasija de barro" (c. 55-59).	97
Figura 59. Primera parte de la introducción. Armonía por cuartas (c. 1-3).....	98
Figura 60. Segunda parte de la introduccion. Puente hacia el estribillo (c. 4-6).	98
Figura 61. Introducción 2 "Apamuy shungo" (c. 7-11).	99
Figura 62. Frase en slap (c. 12-14).	99
Figura 63. Repetición de la frase anterior armonizada (c. 15-17).	99



Figura 64. Estrofa dos (c. 30-37).	100
Figura 65. Uso de fillers con "dead notes" (c. 38-41).	100
Figura 66. Inicio de la coda con parte de la introducción y los armónicos al estilo tapping. (c. 52-57).	101
Figura 67. Final de la coda del "Apamuy shungo" (c. 58-62).	101



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Cristian Paul Avila Morocho en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Arreglos de música tradicional ecuatoriana para bajo eléctrico", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 11 de abril de 2019

Cristian Paul Avila Morocho

C.I: 0302204425



Cláusula de Propiedad Intelectual

Cristian Paul Avila Morocho, autor del trabajo de titulación “Arreglos de música tradicional ecuatoriana para bajo eléctrico”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 11 de abril de 2019

Cristian Paul Avila Morocho

C.I: 0302204425



DEDICATORIA

El presente trabajo va dedicado de manera especial a Delita, mi madre, mujer valiente y luchadora que a pesar de tantas adversidades supo brindarme su apoyo incondicional a lo largo de toda mi vida.



AGRADECIMIENTOS

A toda mi familia por su apoyo incansable, sobre todo en mi etapa universitaria.

A todos mis maestros de carrera en especial a Nelson Ortega, Diego Pacheco, Diego Uyana y Jorge Ortega quienes con su conocimiento y enseñanzas son partícipes de este trabajo.

A mi abuelo Segundo por ser mi motivación y uno de los pilares fundamentales en mi vida.



INTRODUCCIÓN

El arte de los sonidos es un paisaje bastante amplio que está inmerso en cada país, región o cultura del mundo; vivimos en uno con diferentes ideologías políticas, sociales, económicas o culturales y sin embargo la idea de consumirlos no se opaca bajo ninguna de estas.

La música en el Ecuador ha cambiado alrededor de los tiempos y con ello constantemente se producen nuevas tendencias, tendencias musicales que actualmente alcanzan e influyen a gran parte de la sociedad llegando al punto de desplazar aquellos sonidos (música tradicional ecuatoriana) que para pocos son y fueron como himnos. Se transforma esto entonces, en uno de los puntos principales para la realización de este trabajo y así promover lo tradicional del repertorio nacional, producido y registrado principalmente en el siglo XX, a través de su combinación con lenguajes sonoros de vanguardia.

El siglo XX es especial e importante para la música ecuatoriana al establecer la mayor cantidad de repertorio musical (Wong, 2013), unos aunque antiguos, apenas se registraban, y otros que nacían de grandes compositores.

El objetivo principal de esta tarea es crear arreglos de música tradicional ecuatoriana para bajo eléctrico, a través de la música ecuatoriana, los arreglos y el bajo eléctrico como instrumento solista. Más allá de este objetivo es importante mencionar el gran aporte teórico que se brindara a todos los componentes incluidos en esta investigación, haciendo hincapié a la escasa información en español sobre como planificar un arreglo y como llevarlo a cabo, y no menos importante y aun mucho más escasa la recopilación de información sobre aspectos importantes sobre bajo eléctrico como historia, técnicas, interpretes representativos y un sistema de notación musical especial para las diferentes técnicas vanguardistas.

Después de desarrollar toda la parte teórica se demuestra en partituras los arreglos y adaptaciones elaboradas como una síntesis de todo lo propuesto, seguido de sus análisis



correspondientes con el fin de demostrar la inclusión de lo expuesto en las partes de soporte (capítulos 1, 2 y 3).

El bajo eléctrico es un instrumento poco convencional como instrumento solista y mucho más, aplicado a los géneros musicales ecuatorianos; es por eso que a través de los arreglos musicales se busca ampliar el alcance tanto de la música ecuatoriana como del instrumento. Gracias a las diferentes posibilidades sonoras que brinda éste instrumento, que apareció apenas el siglo pasado, se crea una versión diferente de la música tradicional generando otros estilos y logrando así tener nuevas fuentes de atención.

La metodología de este proceso ha partido de la deducción para llegar luego a inducir todo en un conglomerado ordenado y escolarizado, esto es, analizar la historia, características, precursores, usos y estado actual de los componentes relacionados con este trabajo (bajo eléctrico, música tradicional ecuatoriana y la arreglística), seleccionarlo y finalmente luego de la obtención y documentación dentro de este trabajo, aplicarlo al tema central que es la elaboración de los arreglos que además serán sometidos a un proceso analítico con el fin de confirmar todo el proceso realizado.



CAPÍTULO 1

La Arreglística



Este primer capítulo engloba algunas de las posibilidades por las que se puede optar en la elaboración de arreglos o versiones a través de la planificación y el uso de estrategias; estas le darán al producto final una base en la que fundamentarse, más allá de crear o no un gusto estético en sus oyentes.

1.1. Antecedentes

El término arreglo puede ser entendido literalmente como la manipulación o adaptación de una cosa o un grupo de ellas (Pease & Freeman, s.f.). De esta manera se puede describir el arreglo en el ámbito musical como un proceso que busca que el producto final difiera del original a fin de acomodarlo y dirigirlo hacia un público diferente; esto implica generar cambios en la forma, género, estilo, interpretación u otro aspecto de la canción. Esto se puede dar reemplazando, agregando o quitando elementos que permitan al arreglo tener algo nuevo que ofrecer para su deleite estético, sin embargo alrededor de esto se debe tener en cuenta el no perder la esencia del tema original.

El arte de hacer arreglos, de manipular melodías, de transformar obras o fragmentos de música es una práctica que se ha venido desarrollando desde algunos siglos atrás y prácticamente desde la primera aparición de la música o sonidos organizados; por ejemplo en el canto llano¹ al doblar una melodía a la octava, o a su vez en el motete² al crear líneas melódicas diferentes sobre una, brindan esa idea modificar una idea previa.

En el siglo XIX Anton Diabelli³ fue reconocido por arreglar música para que pudiera ser producida en casa por personas amateurs, en donde incluían principalmente música popular, operas, canciones de baile, etc. Además, Diabelli es el compositor del famoso vals en el que

¹ El canto llano es la forma musical vocal más primita que aparece en la edad media; se trata de una textura monódica y está ligada a la iglesia católica.

² Es una forma musical vocal polifónica que surge en el siglo XIII.

³ Anton Diabelli (1781-1858). Compositor austríaco. Discípulo de Haydn, debe su fama a las 33 variaciones que Beethoven compuso sobre un tema suyo.



trabajaron algunos compositores e hicieron sus propias variaciones a pedido de él mismo (Anton Diabelli). Entre los que figuraban estuvieron Schubert, Liszt, Pixis, Rudolf, Czerny, entre otros; pero, sin duda alguna las variaciones más sobresalientes fueron las treinta y tres que hizo Beethoven⁴ (Stevenson, s.f.).

Más adelante en el siglo XX una muestra de esta práctica (realizar arreglos) es el aporte de muchos compositores en el desarrollo pedagógico al trabajar sus obras o métodos en base a melodías del folclor de su nación, tal es el caso del pedagogo, compositor y etnomusicólogo Zoltán Kodaly⁵ que tomo melodías tradicionales húngaras para la enseñanza de la música a niños a través de su método pedagógico donde lo más importante para él fue el aprendizaje a través del canto; entonces, Kodaly adecuo aquellas melodías para el nivel que presentaban los alumnos (niños), especialmente para los que empezaban a aprender música. En el artículo *Música folclórica y educación musical* (Járdánil, 1975) se habla de la importancia de la música del folclor húngaro en la enseñanza musical y sus aportes trascendentales en la música en general, de tal manera que este proceso no solo fue usado por Kodaly sino además compositores importantes como Bartok, Liszt, Erke, entre otros, que siguieron e hicieron de la música folclórica un punto de partida para sus adaptaciones, arreglos y composiciones.

Tomar una obra y transformarla permite al oyente explorarla desde otra perspectiva; indistintamente si se trata de una variación (que además es una aspecto fundamental a la hora de hacer arreglos) o si solo se sujetó la obra a ciertos cambios en alguno de sus elementos, ya sea ritmo, armonía o melodía, todo esto implica una gran capacidad creativa y no por el hecho de ser una derivación adquieren menos importancia que la obra original, de hecho existen obras que se han hecho conocer debido a los arreglos a los que fueron sometidas posteriormente⁶.

⁴ Las treinta y tres variaciones para piano de Beethoven fueron publicadas como Opus 120 en 1823 por Diabelli quien las catalogó como las mejores del género y comparó con las variaciones de Golberg de Bach.

⁵ Zoltán Kodály (1882-1967) fue un compositor, etnomusicólogo, filólogo y pedagogo húngaro responsable del conocido método Kodaly que tiene como base el canto coral y música del folclore húngaro, a través del cual inicio el proceso de alfabetización musical en Hungría y uno de los más conocidos a nivel mundial en la actualidad.

⁶ La Quinta sinfonía de Beethoven fue popularizada en los 70 por un arreglo realizado por Walter Murphy.

1.2. Arreglos en la música popular

En la actualidad los arreglos y adaptaciones en música popular se han hecho bastante comunes, y esto debido a distintos factores, entre los más comunes el hecho de darle un cierto porcentaje de pertenencia a una obra ajena; una versión o arreglo puede tener muchas cualidades nuevas y también muy pocas, todo esto depende del porcentaje de manipulación que se aplique a una canción. Esto puede hacer que el producto sea muy parecido o que tan solo conserve elementos esenciales que permitan al menos reconocer su origen. Una versión va desde una pequeña manipulación melódica hasta la creación de nuevas frases, desde la inclusión de una dominante secundaria⁷ hasta una rearmonización⁸ total, desde la Vasija de Barro interpretada por *Atahualpa Yupanqui*⁹ hasta la versión rock de *Sobrepeso*¹⁰. Son múltiples las maneras en las que se puede actuar sobre una canción y casi siempre dependen de un target o algún objetivo en específico.

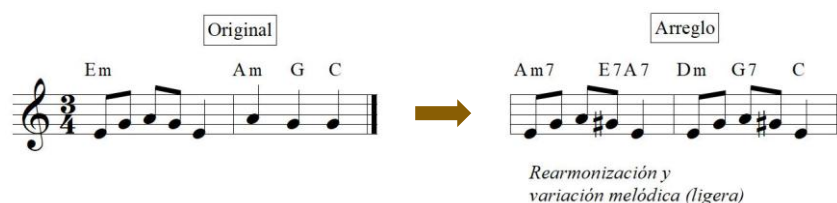


Figura 1. Rearmonización y manipulación melódica leve.¹¹

Un arreglo puede ser escrito o no escrito (Alchurrón, 1991), interpretado ya sea rigiéndose a algo previamente realizado (ideas que pueden ser explicada oralmente o a través de una partitura) o puede ser improvisado; para Néstor Ortiz (1950) la improvisación es una manera

⁷ Una dominante secundaria es una función armónica y es distinta a la de la tonalidad raíz, y sirve para enriquecer la armonía, cambiando momentáneamente el centro tonal.

⁸ La rearmonización es una técnica fundamental en la realización de arreglos y su fin principal es cambiar la armonía original de la canción total o parcialmente.

⁹ Héctor Roberto Chavero (Atahualpa Yupanqui, 1908 - 1992) fue un músico, escritor, poeta, cantautor y guitarrista argentino.

¹⁰ Sobrepeso es una banda ecuatoriana (cuencana) que fusiona los géneros del rock, blues, funk y algunos ritmos latinos. Abarca cuatro integrantes y empezó su actividad desde 1993.

¹¹ Elaboración propia.

natural y llana de componer y ejecutar música, esto generalmente ocurre en el jazz, en donde se maneja un standard que casi siempre contienen una melodía y un cifrado como guía de los ejecutantes para crear en tiempo real un arreglo. Por ende la puesta en escena es la parte más importante en una creación de esta magnitud dependiendo mucho de los conocimientos, técnica y capacidad de improvisación de los intérpretes.

STANDARD

MADE IN

PAUL AVILA

MED. SWING ♩ = 120



© AVILA, 2017

Figura 2. Ejemplo de standard usado generalmente por ejecutantes de blues y jazz.¹²

Un arreglo o versión planificada (o escrita) engloba todo un proceso y tan solo alcanza su etapa final una vez que ha sido asimilado por un público, de tal manera que son importantes tanto el momento de la creación como el momento de la interpretación. Según Madoery en la realización de arreglos existen dos momentos, la organización y realización del arreglo, y, la interpretación-ejecución de cada intérprete (solista-conjunto) que abarca el fraseo, dinámicas, colores tímbricos, etc. que son parte del performance (Madoery, 2000).

La parte que más interesa en este trabajo es el proceso por el que tiene que pasar un arreglo antes de ser puesto a conocimiento del público, esto es su organización y realización.

Dentro de la organización y realización del arreglo existen un sin número de técnicas y procesos que podemos usar para darle a una obra determinada el cambio que queremos, todo esto suele ser aplicado a los elementos que conforman la música: melodía y armonía, ritmo,

¹² Elaboración propia.



forma y textura (Belinche & Larregle, 2006), que derivaran en diferentes géneros o estilos musicales de acuerdo a su organización y uso. Hay cuatro factores que son esenciales en la construcción de un buen arreglo: Balance, Economía, Enfoque y Variedad (Sebesky, 1974). Resumiendo estos cuatro puntos podría decir que, para lograr buenos resultados en el producto final hay que tener en cuenta que cada elemento de la versión tengan equilibrio, pensar que “menos es más” (y así tratar de evitar partes que no tengan fundamento o sobren en el arreglo), centrarse en un formato instrumental determinado aprovechando al máximo sus posibilidades y finalmente mantener siempre el interés en el oyente usando recursos que llamen la atención (como cambios de textura y timbre, silencios, etc.).

1.2.1. Factores para realizar un arreglo. Sebesky (1974) puntualiza en cuatro factores lo más importante que debemos tener en cuenta para una satisfactoria realización de arreglos.

1.2.1.1. Balance. Los elementos que caracterizan la música popular son la melodía, armonía y ritmo, y depende mucho de la organización entre estas para que su significado este dentro de este marco (popular).

Una canción bien estructurada contiene componentes en equilibrio y entre ellos se compensan de tal forma que cada uno cumpla con una función determinada; esto debe ser lo justo y necesario sin demasiada información que decodificar (para el oyente), mucho más cuando se trata de mesomúsica¹³, o la música de todos.

Teniendo en cuenta que en este ámbito la melodía es el elemento principal y alrededor de ella giran los demás, se puede realizar variaciones y manipular de varias formas un tema sin

¹³ Mesomúsica es un término usado por el musicólogo Carlos Vega (1979) para referirse a la música popular, la música de mayor consumo relacionada con el pueblo, con las clases sociales medias y bajas y que se diferencia de la música culta y folclórica.

interrumpir su balance. Esto puede darse en tonalidad, instrumentación, forma, modo, e incluso textura.



Figura 3. Modulación, “subir un tono a la canción”.¹⁴

La tonalidad es importante dentro de un arreglo y mantenerse dentro de una es lo más común. Sin la necesidad de que se pierda la estabilidad de una canción en mesomúsica es común recurrir a un cambio de tonalidad o modulación¹⁵ (figura 3), dándole variedad; sin embargo, para mantener un mismo lineamiento sin producir estragos en el desarrollo de la obra generalmente se usan hacia tonalidades cercanas o que tengan un grado de familiaridad para que la percepción del oyente rápidamente se adapte al cambio.

Luego de haber escuchado una gran cantidad de repertorio popular se puede llegar a la conclusión de que una de las características principales en música popular es el uso del sistema tonal; el sistema modal¹⁶ es muy poco usado pero sin duda cuando aparece dentro de un tema popular, el modo dórico¹⁷ es al que más se recurre ya que sus cadencias y melodías están bastante familiarizadas con la música tonal (mayor y menor). Pese al uso de la modalidad en

¹⁴ Elaboración propia.

¹⁵ La modulación en la actualidad es el cambio de centro tonal para así evitar la sensación de pobreza usando sucesiones armónicas repetitivas. En realidad, indica cambio de modo.

¹⁶ El sistema modal es una manera de organizar las notas de la escala combinando sus distancias (tonos y semitonos) y que se desarrolló en la antigua Grecia.

¹⁷ El modo dórico tiene varias connotaciones, sin embargo la manera más fácil de entenderla es relacionándola con la escala mayor, así, este modo inicia en el segundo grado de la escala mayor.

la música popular lo que realmente importa y lo mantiene en este ámbito es el equilibrio de las partes con la melodía (figura 4).

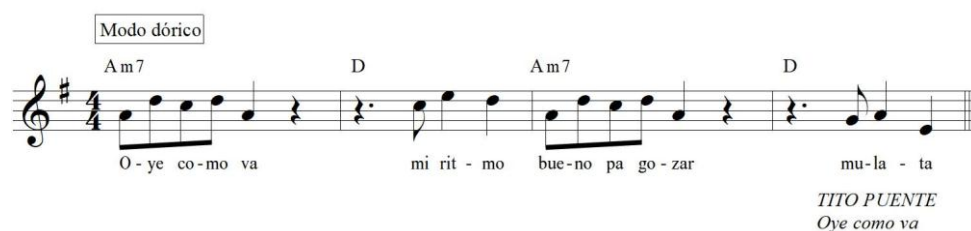


Figura 4. El modo dórico en la música popular. Transcripción: “Oye como va” de Tito Puente.

La instrumentación es importante y va a depender mucho del estilo de como se la use; de todas formas se pueden usar muchos instrumentos siempre y cuando se eviten sobre cargas (exceso de instrumentación) y se los use adecuadamente teniendo en cuenta la sección del tema en la que vayan a participar; por ejemplo, en un solo de guitarra es importante el “solo de guitarra”, entonces no se puede hacer que este pierda el interés sobrecargando de instrumentación dicha parte, el resto de instrumentos tiene que limitarse a acompañar. Es muy importante la distribución de la instrumentación hacia las partes rítmica, armónica y melódica, de tal manera que ninguna esté sobre la melodía; para Belinche y Larregle (2006) es la que de manera más fácil e inmediata puede ser discriminada por nuestro cerebro (la melodía), entonces, es esto lo que determina nuestro proceder entorno a ella.



Las partes se complementan entre sí, tienen estabilidad.

Figura 5. Distribución de las partes melódicas, armónicas y rítmicas de un tema logrando que todas se complementen y mantengan un equilibrio.¹⁸

Se puede corroborar lo estipulado por Belinche y Larregle recurriendo a un tema popular ecuatoriano, *la chola cuencana*,¹⁹ podría tan solo tararearlo y fácilmente puede reconocerse, pero si toco solo los acordes o el ritmo difícilmente se llegara a reconocerla. Para un arreglo la melodía es el eje principal y alrededor de ella es que se van a mover el resto de piezas; lo más importante y lo recomendable es no variarla demasiado o al menos se trata de mantener su esencia, de esta manera el arreglo se mantiene como tal y no como una creación.

1.2.1.2. Economía. Al hablar de economía en los arreglos se hace referencia al ahorro de recursos, evitar excesos y sobrecarga de material, ya sea melódico, rítmico o armónico. Llenar una versión de contra melodías, adornos o demasiados instrumentos parcial o totalmente causa desestabilidad en el tema y más aún, inconformidad en la experiencia estética del oyente. En música popular la instrumentación es muy selectiva y su uso es bastante estratégico en pro de mantener el interés del receptor; siempre hay que tener conciencia de que cuando algo no es

¹⁸ Elaboración propia.

¹⁹ “La chola cuencana” es un pasacalle compuesto en 1949 por Rafael Carpio Abad y representa un emblema de la ciudad de Cuenca.



relevante tiene que suprimirse, puede tratarse de un gran contrapunto, un acompañamiento exuberante o el mejor solo de la historia pero si rompen el equilibrio o no están acorde al momento de la canción simplemente se las elimina o se las mueve hacia una sección donde pueda brillar sin necesidad de ser un desmán (figura 6). No hay que olvidar que el clímax de una obra casi siempre se presenta como lo llamativo e interesante, se puede establecer en este caso que el ahorro de instrumentación sirva para luego utilizar en partes como esta, sin embargo esto depende de los ideales del arreglista y lo que quiera expresar a través de ellos.

En música académica se usa una gran cantidad de instrumentación, ornamentación e información sonora correctamente elaborada bajo parámetros que se han establecido siglos atrás, sin embargo pese a estar todo muy bien balanceado el público siempre busca lo “sencillo y simple” (en relación a lo académico, lo popular) y hace de ello un himno. En una monografía realizada por el profesor Juan Francisco Sans con respecto al minimalismo (Sans, s.f.), habla de dos puntos que son características de este tipo de música (minimalista) y que va de la mano con la música popular: *La repetición infinita* (Terry Riley) y *El ritmo aditivo* (Phil Glass); la repetición de motivos, la forma de canción tan predecible, un mismo patrón rítmico para prácticamente todo el trayecto, progresiones cíclicas y otras, son parte del ahorro de recursos y están directamente ligadas a la estrategia del uso repetitivo de un mismo estímulo para generar agrado. En la mente de un arreglista debe imperar el dicho *menos es más*²⁰ (figura 7) ya que lo simple puede resultar mucho más llamativo que algo complejo; lo complejo, lo virtuoso, lo fortísimo es como un comodín que se usa para dar realce a la versión que estemos trabajando y no como recursos constantes.

²⁰ Término que enfatiza la sencillez, expresado inicialmente por Peter Behrens y popularmente atribuido a Mies van der Rohe.



Figura 6. Optimizar recursos, economizar.²¹



Figura 7. En la música popular existe el predominio de la melodía acompañada, menos es más.²²

1.2.1.3. Enfoque. Como se habló anteriormente y retomando el concepto de Belinche y Larregle con respecto a la melodía principal, Sebesky mantiene un mismo concepto sobre ésta y establece enfoques que la priorizan. De esta manera lo primero es determinar la diferenciación de la figura (melodía) con el fondo (acompañamiento); en un plano general se

²¹ Elaboración propia.

²² Elaboración propia.

puede hablar de dos posibilidades, una vocal y otra instrumental (dúos, tríos, cuartetos, etc.), para cumplir el papel principal o solista (enfoque primario).

Sebesky (1974) sugiere tres niveles de enfoque, uno primario, que no justamente se consideraría como el más importante pero si el que tendrá un grado de percepción extra con respecto al resto y el papel de “principal” como solista o solistas; uno secundario en donde entra la parte del “background” que sería el fondo, que si bien es cierto esta como soporte, cumple la función importante de llenar espacios o vacíos en la canción; podría compararse como la música de fondo que hay en un centro comercial, una sala de espera, un restaurant, un programa de televisión, una película, que no es el centro de atención pero está ahí para crear ambiente y sensaciones de acuerdo al resto de enfoques; y, finalmente una tercera parte y para nada menos importante, la sección rítmica que lleva el pulso de una canción y la mantiene dentro de patrones que crean la estabilidad temporal y espacial.

Enfoques



Voz
E. prim

Sintetizador
E. sec.

Piano
E. ter.

Bajo
E. ter.

Batería
E. ter.

Figura 8. Enfoques: primario, secundario y terciario; todos se complementan.²³

²³ Elaboración propia.

Siempre tomando en consideración lo antes mencionado (enfokes), es importante anotar que la designación de instrumentos a cada enfoque es subjetivo y puede manipularse de acuerdo a los intereses de cada arreglista, siempre y cuando se tenga en cuenta el concepto de cada enfoque para con el elemento designado. Podría hablarse por ejemplo de una sección rítmica tomando protagonismo, alcanzando la figura principal y haciendo que el resto sea el fondo.

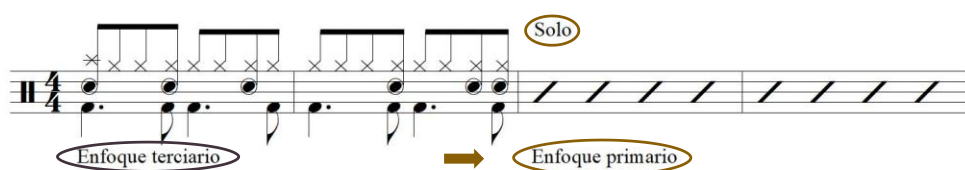


Figura 9. Un solo adquiere inmediatamente el primer.²⁴

1.2.1.4. Variedad. Cada factor es importante a la hora de versionar un tema; En esta parte se hace mención especial a aquellos detalles que hacen de la música más llamativa. Mantener siempre el interés de un público y tenerlo enganchado al tema es un reto para cualquier músico, compositor o arreglista. Un tema muy plano o lineal puede llegar a ser aburrido, así como muchos puntos altos en una canción puede saturar de información al oyente; en este tramo entra el tema de variedad y la capacidad que como arreglista se debe tener para agregar detalles que llamen la atención y mantengan al o los oyentes pendientes de que más pueda ocurrir durante la ejecución de una versión.

Las posibilidades de crear interés en un individuo son muchas y se las puede trabajar en distintos elementos que conforman el todo de una canción. En la parte instrumental por ejemplo, el cambio de timbre de algunos pasajes melódicos, armónicos e incluso rítmicos pueden sacar de la monotonía a un tema, además nuevamente entra el tema de economía, aquello que se evitó en ciertos pasajes, servirá para usarlo en otros logrando así que una parte difería de otra.

²⁴ Elaboración propia.



La rearmonización también se usa en un arreglo de música popular. “Un aspecto menos ilustre pero no por eso menos efectivo y necesario, es la rearmonización de obras compuestas con anterioridad. Esta técnica pertenece por lo general al campo de los “arreglos instrumentales” (...)” (Vergés, 2007). Esto se hace de manera parcial o total agregando, quitando o cambiando acordes sin que estos se alejen totalmente de la idea melódica. Dentro de una progresión de acordes; un acorde de paso, una dominante secundaria, un sustituto tritonal²⁵, un acorde por intercambio modal²⁶, acordes sucesivos cromáticos, etc., pueden darle en determinado momento atención especial al tema.

Dentro del contexto armónico otra herramienta muy conocida es el uso de una nota pedal para crear tensión con la armonía que presente el resto del conjunto.

En la parte rítmica se pueden realizar variaciones, cambiando patrones rítmicos, agregando percusión, acelerando o disminuyendo el tempo, realizando cambios de compas, etc. Por ejemplo el cambio de compás es frecuente para de alguna manera “desestabilizar” una sucesión; la mezcla de compases también, y sobre todo en música autóctona o tradicional. No es extraño encontrar (en música autóctona) una melodía escrita en 6/8 y el acompañamiento en 3/4 o viceversa, los diferentes acentos generados por la métrica²⁷ de ambos compases es la sensación que se busca al usar este recurso (figura 10). La sección rítmica es muy importante porque puede complementar una parte que consideremos llamativa a través de cambios de dinámica o timbre, además de por sí misma agregar variedad al tema como un redoble de tambores o una cortina por ejemplo.

²⁵ Un sustituto tritonal es un acorde que reemplaza la función que hace el dominante.

²⁶ El intercambio modal significa tomar prestados acordes que se obtienen de modos paralelos.

²⁷ La métrica es estructuración del ritmo a través del compás, es una sucesión regular de intervalos o acentos que por lo general brindan estabilidad.

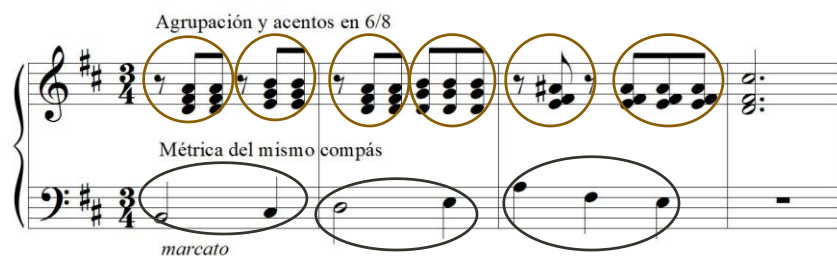


Figura 10. Combinación de métricas diferentes en un mismo espacio temporal.²⁸

La melodía original del tema puede variar de acuerdo al tipo de arreglo que se quiera, por lo general se trata de mantenerla cuando se trata de algo instrumental, en la parte vocal es un poco más factible ya que la letra puede mantenerla dentro del contexto.

Agregar nuevas secciones tiene también cabida en los arreglos, pueden derivar en pequeños motivos, frases e incluso partes completas; un filler, un fill-in, una contramelodía, son pequeñas partes que también pueden ser agregadas. En este tipo de música (popular) todas estas inclusiones pueden ser escritas e incluso improvisadas.

1.2.2. Organización y realización de un arreglo. Luego de tener conocimiento sobre los factores que deben tenerse en cuenta para el desarrollo de este proceso, podemos avanzar a los procedimientos que tendrán como meta un trabajo arreglístico con respaldos suficientes para su justificación.

El balance, la economía, el enfoque y la variedad deberán ser tomados en cuenta para realizar el primer procedimiento que consiste en organizar la versión, esto es pensar en las características principales que le voy a dar al arreglo. Antes que nada cabe mencionar y es recomendable que la canción original o la referencia que se esté tomando debe ser analizada visual (partitura completa) y auditivamente (audio de la canción), o una de las dos, para poder luego crear una versión propia y realizar cambios de diferente magnitud de acuerdo a la idea

²⁸ Elaboración propia.



que se conciba en base a lo analizado, de no ser posible alguno de los análisis, bastara con un standard en donde esté presente la melodía y el cifrado.

Entonces, lo primero es crear una idea general de como quiero que quede el arreglo; para este primer punto y en base a la referencia, designar en qué medida mantendré la idea original, determinando además los componentes y características de la canción en las que habrá mayor manipulación (melodía, armonía, ritmo, forma, textura, estilo). Por ejemplo tomando en cuenta los elementos melodía, armonía y ritmo puedo organizar mi arreglo y de acuerdo al grado en el que quiera alejarme o mantenerme del original puedo variar mucho en la armonía, ligeramente en el ritmo y poco o nada en la melodía; de otra manera, puedo variar ligeramente la melodía, ligeramente en la armonía pero darle un carácter muy diferente rítmicamente, lo principal es mantener un equilibrio entre estas partes. Todo esto es subjetivo y dependerá mucho de la visión de cada arreglista, no son normas pero ayudaran a tener una idea general del arreglo.

En cuanto a la forma existen muchas posibilidades, pero de manera global serian: mantener, suprimir o agregar y repetir. En música popular la forma varía mucho y depende del género, del estilo o netamente del compositor; generalmente la creación de nuevas partes como introducciones, interludios o finales son los más comunes, cuando una canción tiene letra y pasa a ser una versión instrumental se tiende a eliminar o modificar (melodía) estrofas ya que al no existir la parte lirica pierde interés. Estos son algunos de los casos que se podrían pero sin duda alguna existen muchas otras reflexiones a la hora de variar en la forma de un tema.

La textura no es más que la relación simultanea que existe entre la melodía, armonía y ritmo, y que dan cualidad a una composición. “En la música, textura alude a una de las estructuras sintácticas reconocibles teniendo en cuenta las propiedades de las configuraciones²⁹ y sus

²⁹ Según Belinche y Larregle las configuraciones son cada línea que compone la textura, es decir las melódicas, armónicas y rítmicas, que la definirán.



relaciones puestas en simultaneidad” (Belinche & Larregle, 2006). Generalmente en música popular la textura de las canciones es una monodia acompañada o melodía con acompañamiento, pero puede incluir partes que contengan contrapunto u homofonía como en una parte coral.

El estilo vendrá marcado y se establecerá de acuerdo a como se manejen todos los puntos anteriores.

Una vez que se tenga la idea global del arreglo se empieza ya a trabajar en las posibilidades que puede tener cada parte específica del arreglo. Muy importante mencionar que el proceso anterior es una guía para continuar con el arreglo, pero que no es una camisa de fuerza ya que a medida que la realización del arreglo avance estas ideas pueden ir variando según lo que la imaginación o las herramientas proporcionen.

A continuación se trabajará puntualmente en los aspectos más importantes que conforman una canción y para lo cual se tomara como base la *Guía práctica para arreglos de la música popular* de Genichi Kawakami (1975), tomando en cuenta las herramientas más comunes.

1.2.2.1. Melodía. La melodía es esencial en una monodia acompañada, característica de la mesomúsica. En los arreglos podemos manipular este elemento siempre teniendo en cuenta el concepto anterior, aquí algunos de los posibles eventos que se pueden realizar en y para la melodía.

La *variación melódica* fundamentalmente es la que se realiza a la melodía original y se la puede variar rítmica, melódicamente o combinando ambas (figura 11).

La *articulación*³⁰ es parte importante ya que a través de ella se puede dar un carácter o color diferente a un pasaje, estos pueden ser el staccato, acentos, pizzicato, fraseo, trinos, etc. (figura 12).

³⁰ La articulación es la búsqueda del perfeccionamiento en la interpretación de los sonidos.



Figura 11. Variación melódica.³¹



Figura 12. Variación melódica por articulación.³²

Los *fillers* son adiciones que se hacen y se los maneja de acuerdo a la línea melódica que encabece la obra. Su uso general suele hacerse en respuesta o anticipación a un movimiento melódico. Además existe el *fill-in* que a diferencia del anterior no está estrictamente escrita en la partitura y solo es una indicación para el momento de la ejecución, a manera de una pequeña improvisación melódica.

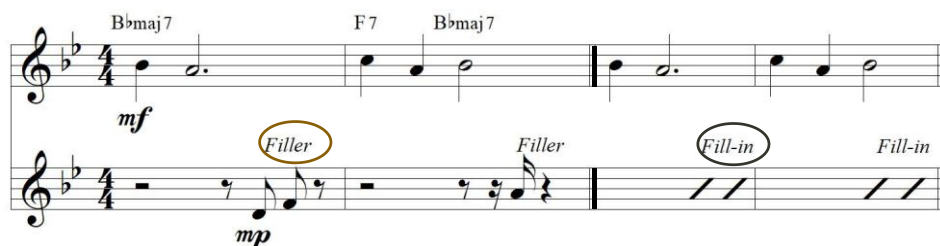


Figura 13. Filler y fill-in.³³

La *contramelodía* principalmente apoya la armonía melódicamente sin quitarle protagonismo a la primera línea, no debe tener mucho movimiento y de preferencia debe estar debajo de la principal.

³¹ Elaboración propia.

³² Elaboración propia.

³³ Elaboración propia.

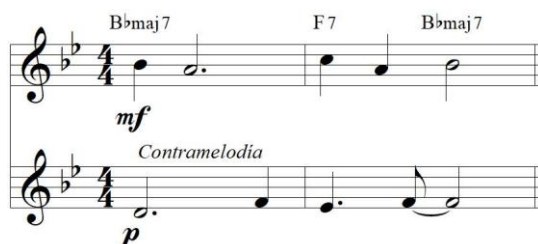


Figura 14. La contramelodía.³⁴

1.2.2.2. Armonía. La armonía puede ser modificada en el arreglo bajo diversos criterios, en este caso primordialmente en base a una *progresión de acordes*, por *rearmonización*, por una *nota pedal* en el bajo o *modulación*.

Antes de explicarlo es importante conocer que cada acorde pertenece a un grado de la escala del que derive, este estará expresado en números romanos (I, II, III, IV, etc.) y si viene acompañado de una *m* quiere decir que ese grado es menor, caso contrario es mayor. Estas anotaciones provienen del denominado sistema americano o inglés (Peñalver, 2010).

En base a una *progresión de acordes*; usado por lo general para acercarnos a un estilo ya que cada uno tiene alguna progresión característica, por ejemplo en el jazz³⁵ es característico el IIm (IIm^{7b5}), V7, I (Im) o la característica del blues V, IV (IVm), I (Im). Las notas de la melodía ayudan a realizar estas progresiones y pueden o no pertenecer al acorde según la idea del arreglista.

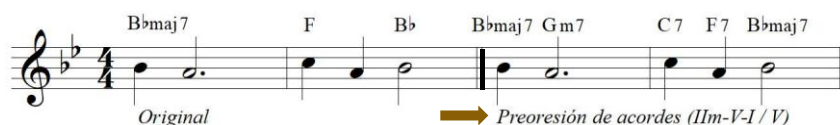


Figura 15. Rearmonización por una progresión característica (jazz).³⁶

³⁴ Elaboración propia.

³⁵ El jazz es un género que se empieza a desarrollar en los Estados Unidos a finales del siglo XIX primordialmente por la influencia y participación de negros que radicaban en América, se establece en el siglo XX, sus características principales son el swing, la improvisación, progresiones y su armonía que contiene por lo general acordes de séptimas y tensiones.

³⁶ Elaboración propia

Una *rearmonización* prácticamente consiste en reemplazar los acordes originales por otros diferentes que pueden o no tener relación, en este caso existen diferentes formas de hacerlo. Por *acordes sustitutos* de acuerdo a su función: tónica I (Im), IIIIm (III) y VI (VIm), subdominantes IIIm (IIIm^{7b5}) y IV (IVm), y dominantes V, VIIIm^{7b5} y bII7 (figura 17). Por *acordes de séptima* (figura 17). Por *acordes con tensiones*³⁷ (6, b9, 9, #9, 11, #11, b13, 13) presentes la figura 18.

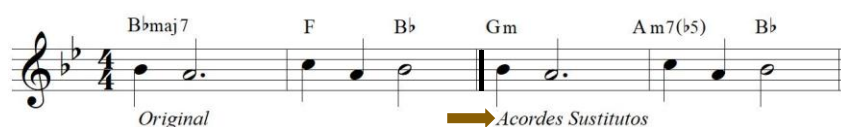


Figura 16. Rearmonización por acordes sustitutos.³⁸

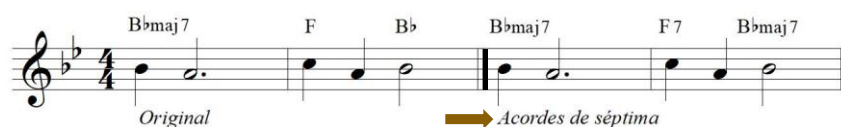


Figura 17. Rearmonización por acordes séptima.³⁹

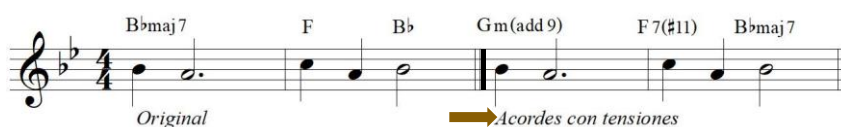


Figura 18. Rearmonización por acordes con tensiones.⁴⁰

Un *pedal armónico* o una *nota pedal* es aquella que se mantiene durante varios compases indistintamente de la armonía y además esta puede o no pertenecer al acorde, se la usa en el bajo (instrumento con el registro más grave) como un recurso armónico que de acuerdo al acorde generara tensión, disonancia o consonancia.

³⁷ Según Vergés "..., por tensión armónica entenderemos el añadido de más sonidos sobre un acorde sin ninguna razón melódica que los legitime. Su uso es debido a la necesidad clorítica en vertical del pasaje armónico y la propia voluntad del compositor". (2007).

³⁸ Elaboración propia.

³⁹ Elaboración propia.

⁴⁰ Elaboración propia.

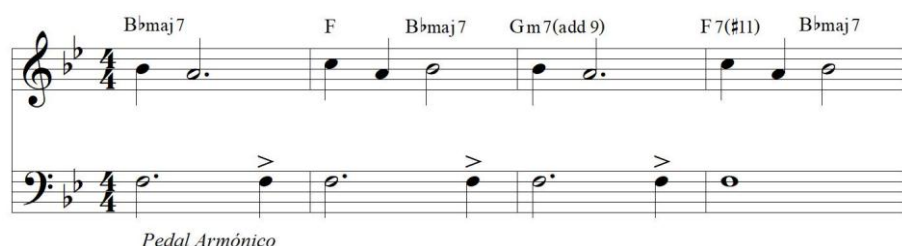


Figura 19. Pedal armónico.⁴¹

La *modulación* consiste en saltar hacia otra tonalidad y se la puede hacer, cromáticamente, hacia una tonalidad cercana, subiendo de tono (que es muy característico de la música popular), y hacia el quinto grado que son las comunes (ver figura 3).

1.2.2.3 Ritmo. El ritmo de una canción varía de acuerdo al género o estilo, en un arreglo la variación de este elemento se utiliza ya sea para alejarnos del género o estilo, o simplemente otorgar cambios que resulten ser llamativos. Hay que tomar en cuenta que la sección rítmica por lo general está conformada por la batería, el bajo e instrumentos rítmico-armónicos como el caso del piano, la guitarra, entre otros; estos están separados como una sección ya que su figuración rítmica y acentos tiene relación estrecha (pudiendo tener variaciones) provocando esta manera estabilidad en la métrica y tempo de una canción. Seguidamente se presentan algunos casos que podrían aplicarse:

Se puede cambiar el compás de una canción (figura 20) y así organizar el ritmo con una métrica distinta y dotar de variedad a la versión. En este caso en los cambios de compás la melodía, melodías, ritmo y acompañamiento deben adaptarse a la nueva cantidad de beats⁴² a través de aumentación o disminución de notas y figuras, o prolongación y acortamiento de las mismas; es importante señalar que de manera generalizada en la música popular las notas

⁴¹ Elaboración propia.

⁴² Los beats no son más que el pulso de una canción, generalmente se mide la cantidad de golpes o beats por minuto (bpm) para establecer el tempo de una canción.

características de los acordes deben establecerse en tiempos fuertes (no como regla) de cada compás.



Figura 20. Cambio de compás.⁴³

De acuerdo al estilo el ritmo puede variar ya sea en figuración (como en el funk que se desarrolla en torno a la semicorchea), en ataques a los tiempos fuertes o débiles del compás (en el jazz se ataca el tiempo 2 y 4), en la síncopa⁴⁴ (en la salsa), en el feeling (como el swing⁴⁵ en el blues y el jazz), entre otros. De acuerdo al estilo en la cual se quiera encasillar, las cualidades de cada uno deberán ser tomadas muy en cuenta, estudiadas para posteriormente aplicarlas “correctamente”. En la actualidad las fusiones de genero han tomado mucho interés en compositores y arreglistas debido a la necesidad de crear un lenguaje “propio” mediante el uso de diferentes géneros por ejemplo, un jazz-funk, bossa-bolero, en nuestro medio se dan por lo general la mezcla de ritmos autóctonos o tradicionales con el rock, el jazz, el funk, la música electrónica, etc. Estas fusiones pueden englobar todas las características de cada género o limitarse a elementos muy característicos de uno u otro género.

⁴³ Elaboración propia.

⁴⁴ La síncopa es la unión de una nota colocada en la parte débil del compás contra otra situada en el fuerte del siguiente y que poseen la misma altura.

⁴⁵ El swing es una cualidad esencial de la musica jazz y tiene mucho dinamismo debido a su, al ritmo y la métrica que produce.



Piano

Bossa piano

Electric Bass

Reggae bass

Drum Set

Bateria destaca tiempos 2 y 4

Figura 21. Fusión de elementos característicos de distintos géneros.

1.2.2.4. Forma. La repetición, anulación o adición de partes determinaran el esquema que seguirá la canción, en música popular existen un sin número de combinaciones que varían de acuerdo al gusto, género o estilo, por ejemplo algo común sería una introducción, verso (os), coro, introducción o solo, verso, coro y un final. Un arreglista tiene la libertad de re-interpretar la forma de un tema siempre y cuando el sentido de la obra no se vea afectado o alterado totalmente.

1.2.2.5. Textura. Mencionado anteriormente en la mesomúsica impera la melodía acompañada ya que siempre se encontrara uno o más solistas como centro de atención y un grupo que apoya y complementa a estos. Sin embargo agregar diferentes texturas puede dar a un arreglo la variedad que el oyente necesita para permanecer enganchado a la versión. Un pequeño canon o contrapunto entre dos o más instrumentos puede causar interés, una monodia⁴⁶ u homofonía⁴⁷ seccional, sin romper el equilibrio o al menos volviendo a él atraparía

⁴⁶ Monodia es una textura de trama simple que tiene una sola configuración, es decir una sola línea melódica como el canto llano.

⁴⁷ Homofonía es la superposición de dos o más líneas similares, lo más común son líneas melódicas que tienen relación armónica en simultaneidad.



la atención de un público. Todas estas podrían resultar herramientas para mantener la variedad en el arreglo, un plus puede volver muy llamativa a una versión.

En conclusión, la música popular es un campo inmenso que explorar desde cualquier punto de vista, en el caso de los arreglos prácticamente es realizar una composición sobre otra ya que entran muchos aspectos, cualidades, técnicas y conocimientos compositivos. Una canción versionada tendrá alcances diferentes a los que se planteó originalmente y esa es una gran ventaja para el arreglista, con el uso de esta posibilidad puede transmitir un mismo arte a través de métodos y caminos distintos. Lo más importante de un arreglo es mantener aquellos elementos que la hacen reconocible, la esencia es algo que nunca debería perderse y a través de ella junto con los cambios y la personificación que uno platee para la obra, el resultado será aceptado, deleitado, criticado o menospreciado por un público objetivo, lo que hará de un arreglista más exigente, creativo, auto crítico y más observador.

Finalmente, indistintamente del género o estilo es importante recalcar y tener presentes los factores básicos que facilitaran el proceso: balance, economía, enfoque y variedad; sin duda alguna permitirán aclarar muchas dudas y actuar correctamente en los procesos de organización y realización de los arreglos o versiones.



CAPÍTULO 2

Géneros musicales ecuatorianos:

Yaraví, Yumbo y Danzante



A continuación algunos apuntes generales sobre los géneros musicales ecuatorianos que integran este proyecto. Tan solo se encuentran características generales y de interés ya que material dedicado a profundizar estos temas si existen.

Según Mario Godoy (2012) entre los siglos XVII y XIX se usaron algunos términos para referirse al repertorio, canción o género musical ecuatoriano, tales como tonos, aires o yaravíes. En la actualidad existen ya denominaciones que se han logrado establecer para cada género musical, claro está que hasta el siglo pasado existían conceptos en los que no todos (músicos, investigadores, musicólogos, etc.) concordaban, creando debate sobre las características de cada género; en la actualidad luego de la gran producción dentro de cada género a partir de la segundo tercio del siglo pasado estas características se han asentado definiendo a cada uno.

La música en el Ecuador y básicamente en toda América, hoy en día es producto de un mestizaje cultural⁴⁸ que viene desde hace muchos años atrás con la llegada de los europeos y conjuntamente con ellos gente de piel negra. “..., al hablar de los procesos de mestizamiento en América es usual que se haga referencia a las tres vertientes: la indígena, la europea y la africana.” (Aharonián, 1994).

La música ecuatoriana autóctona se caracterizaba por el uso del ritmo y la melodía solamente; con la presencia del mestizaje se suma el elemento de la armonía y con ella más sonidos (escala diatónica). Los cambios que han producido esta fusión con otras culturas es muy notoria en todo el repertorio popular ecuatoriano e incluso en la música académica, un claro ejemplo lo podemos encontrar en los compositores ecuatorianos que han optado por expresar sus ideas nacionalistas⁴⁹ a través de los cromatismos, dodecafonismo, atonalidad,

⁴⁸ Ver El mestizaje cultural en el libro “La Música Nacional” de Ketty Wong para profundizar en el tema.

⁴⁹ A pesar de tener otras influencias lo importante era destacar aspectos importantes de lo tradicional y autóctono.



entre otras. Luis H. Salgado⁵⁰ es el creador del *Sanjuanito futurista*⁵¹, un claro ejemplo de los sonidos de vanguardia unidos a motivos de los géneros populares ecuatorianos (Guerrero, El día que falleció el compositor Luis Humberto Salgado era un lunes, 2011). Esto como un ejemplo del impacto principalmente europeo en nuestra música, siempre destacando el interés de los compositores ecuatorianos de mantener en auge algunas características de la música que ha trascendido de generación en generación y que nace en lo autóctono, la música tradicional ecuatoriana.

2.1. Características generales

En la región andina de nuestro país podemos encontrar distribuidos un gran número de géneros musicales populares que a pesar de la mezcla cultural y religiosa de los incas, negros y europeos, hoy han logrado prevalecer y denominarse como ejemplares autóctonos sobre el resto, convirtiéndose en característicos de la región y para muchos del país.

El yaraví, el yumbo y el danzante probablemente pertenecen a la época precolombina⁵², y tienen en común algunos aspectos:

- Pertenecen a la región sierra y son denominados como géneros andinos⁵³.
- Principalmente eran usados en ceremonias, rituales o fiestas; en la actualidad en algunos lugares de nuestro país aún se conservan algunas de esas tradiciones.

⁵⁰ “Luis Humberto Salgado Torres (Cayambe, Pichincha, 1903-Quito, 1977) es uno de los grandes compositores ecuatorianos del siglo XX y sin duda, también es parte del prontuario de los importantes compositores de América. Su trabajo creativo está enmarcado dentro de una premisa principal: el nacionalismo” (Guerrero, El día que falleció el compositor Luis Humberto Salgado era un lunes, 2011).

⁵¹ Microdanza (danza autóctona dodecafónica) para piano de L.H. Salgado escrita en Quito el 11 de marzo de 1944.

⁵² Época que abarca todo acontecimiento producido antes de la llegada de los españoles a Latinoamérica.

⁵³ Algunos historiadores usan este término para referirse a la música tradicional de la sierra ecuatoriana que esta travesada por la cordillera de los andes, de donde obtiene su terminología.

- Pese a ser géneros afectados por el mestizaje, la pentafonía⁵⁴ es notoria en sus melodías parcial o totalmente
- Se encuentran en tonalidad menor.
- Están escritas en compás de 6/8.
- Rítmicamente la figuración constante que podemos resaltar es la de un valor largo y otro corto o viceversa, esto es negra-corchea o corchea-negra.

FRAGMENTOS



Figura 22. Características generales del yaraví, yumbo y danzante. Pentafonía en la melodía (re, fa, sol, la y do), están en la tonalidad de re menor, compás (6/8) y figuración (negra-corchea o viceversa).⁵⁵

En cuanto a armonía no se puede establecer una característica general ya que se pueden encontrar algunas combinaciones de progresiones que se expondrán de manera puntual más adelante (Capítulo 4).

⁵⁴ Segundo Luis Moreno musicólogo ecuatoriano nuestra música autóctona está basada principalmente en la escala pentafónica (menor) y que con la llegada de los españoles esta evoluciona agregándose los grados faltantes de la escala, cromatismos y adornos. Según Isabel Aretz, José Castro hace la discriminación exacta de la música pentafónica inca al afirmar que puede ser ejecutada usando solo las teclas negras del pianoforte. Esto equivaldría a los grados 1, 3, 4, 5 y 7 de la escala menor.

⁵⁵ Elaboración propia.

2.2. Características específicas

Es importante recalcar que estas características son tomadas principalmente del libro *Historia de la música del Ecuador* escrito por Mario Godoy Aguirre (2012).

2.2.1. Yaraví. El yaraví es un género musical ecuatoriano que aparece en el siglo XIX, los ecuatorianos lo interpretaban en labores agrícolas y/o reuniones familiares, sin embargo debido a su temática y expresividad se usaba y se usa en la actualidad como un canto sentimental evocando odio, amor, tristeza, pena, nostalgia, etc.

Está escrito en 6/8 (ritmo binario compuesto) y es de tempo lento; existe el yaraví netamente indígena que abarca tan solo sonidos de la pentafonía y se mantiene en un tempo lento, y el yaraví criollo que finaliza con un alegre a ritmo de albazo o tonada e incluye el resto de notas de la escala diatónica.

Su figuración rítmica está formada por un valor largo seguido de dos cortos y otro largo (negra, dos corcheas y negra), aunque también se pueden encontrar un valor largo seguido de cuatro cortos (negra más cuatro corcheas).

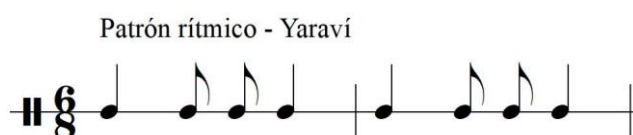


Figura 23. Ritmo del yaraví.⁵⁶



Figura 24. Ritmo yaraví, variación.⁵⁷

⁵⁶ Elaboración propia en base a análisis y la conceptualización dada por Mario Godoy (2012).

⁵⁷ Elaboración propia en base a análisis y la conceptualización dada por Mario Godoy (2012).

2.2.2. Danzante. El nombre de danzante proviene de un personaje que estaba presente en las festividades y celebraciones de los indígenas donde danzaba y rendía tributos con el fin de agradecer y atraer buena cosecha; como género musical se establece a mediados del siglo XX con la Vasija de Barro, interpretada por el dúo Benítez-Valencia luego de que Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia y Jorge Enrique Adoum escribieran un poema inspirados en una vasija de barro plasmada en un cuadro por Oswaldo Guayasamín⁵⁸.

Es un ritmo de compás binario compuesto (6/8), empieza con una nota larga seguida de una corta (negra seguida de corchea). Antiguamente las características del danzante y el yumbo fueron considerados al revés, es decir si hoy el danzante es de tempo lento antes era de un tempo rápido; no así, algunos danzantes como *La cuchara de palo* o *El indio Lorenzo* se ejecutan a un tempo moderado (negra con punto = 95 aprox.).

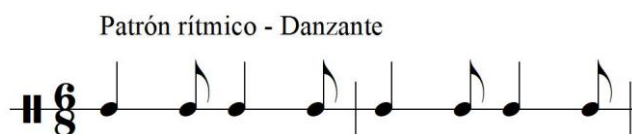


Figura 25. Ritmo de danzante.⁵⁹

2.2.3. Yumbo. El yumbo en la lengua kichwa⁶⁰ significa brujo. En nuestro medio el yumbo es conocido como una danza o un personaje que participaba en diferentes celebraciones de la región andina de nuestro país, principalmente en el norte por la provincia de Pichincha.

Este es un género musical que se establece como tal en la década de los sesenta gracias a la elaboración del arreglo coral del maestro Gerardo Guevara a la canción tradicional Apamuy shungo, que le daría las características y la alejaría de su familiaridad con el danzante. Es de

⁵⁸ Relato de la historia de la vasija de barro y lo insigne que es este tema para los ecuatorianos: https://www.youtube.com/watch?v=6pmji_MAWC0

⁵⁹ Elaboración propia en base a análisis y la conceptualización dada por Mario Godoy (2012).

⁶⁰ El kichwa es una de las lenguas que se hablan en el Ecuador y es usado por algunos pueblos indígenas, incluso en algunos de ellos se utiliza el mismo término para denominarlos.

compás binario compuesto y se escribe en 6/8, empieza en una nota corta seguida por una larga (corchea seguida de negra), y se lo denomina de carácter alegre ya que su agógica se establece alrededor de negra con punto = 116.

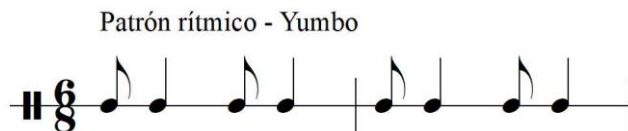


Figura 26. Ritmo de yumbo.⁶¹

En conclusión el yaraví, el yumbo y el danzante son considerados por muchos como los géneros autóctonos de la sierra ecuatoriana, por lo que se trata de mantenerlos en auge usando las nuevas tendencias como una herramienta a su favor. La música en el Ecuador ha ido evolucionando a lo largo de los años y el mestizaje es uno de los factores fundamentales para estos avances, el nacionalismo es determinante en nuestra música ya que gracias a él esta no se ha extinguido, logrando resurgir mediante lenguajes sonoros diferentes.

⁶¹ Elaboración propia en base a análisis y la conceptualización dada por Mario Godoy (2012).



CAPÍTULO 3

El bajo eléctrico



En este capítulo se puede encontrar información general sobre el bajo eléctrico englobando historia, características, intérpretes representativos, y técnicas usadas.

3.1. Generalidades históricas

El bajo eléctrico es un instrumento de cuerda pulsada que tiene como antecesor al contrabajo, (de la familia de las cuerdas frotadas) del que adquiere su característica principal de generar frecuencias bajas y de la guitarra su aspecto o forma visual, incluso su manera de ejecutarla. Su origen ha sido discutido desde que se popularizo su uso, sin embargo luego de algunos relatos y pruebas todo apunta a que su creador es el norteamericano Paul Tutmarc⁶², quien luego de reducir el tamaño de un contrabajo al de un violoncelo y hacerlo eléctrico en 1933, crea en 1937 el primer bajo eléctrico de cuerpo solido pudiendo ser ejecutado horizontalmente facilitando su transporte y ampliando su posibilidad de campo sonoro, además es éste el prototipo de los existentes actualmente. Después de lo expuesto, la polémica de quien realmente fue su creador se hace notoria cuando Leo Fender en 1951 pone a disposición el *Fender Precision Bass* el cual se llegó a considerar el primero ya que la comercialización del *Audiovox Model 736 Electronic Bass* (nombre del primer bajo eléctrico creado por Paul Tutmarc) no tuvo la acogida necesaria por ser un instrumento tal vez demasiado innovador para esa época (Blecha, 2005). De esta manera se puede afirmar que el primer bajo eléctrico exitoso comercialmente fue el creado por Fender que se popularizo en Norteamérica inicialmente y poco más tarde en el resto del mundo. El *Precision Bass* es en la historia de la música popular el más importante ya que escribió en ella grandes anécdotas involucrando grandes hits y personajes que el día de hoy son iconos y ejemplares.

⁶² Un estadounidense del cual se presume fue el inventor de la guitarra y el bajo eléctrico, constructor de otros instrumentos y accesorios (ukuleles, banjos, amplificadores), además de músico y profesor.

3.2. Cualidades sonoras

El bajo eléctrico, al igual que el contrabajo, el contrafagot, la tuba, etc. producen los sonidos o frecuencias más graves de un conjunto de música y principalmente son considerados como el soporte armónico y rítmico, situación que se podría destacar a partir del periodo barroco con el bajo continuo⁶³.

Desde su creación el bajo eléctrico (estándar) ha tenido la misma cantidad de cuerdas que un contrabajo común con su respectiva afinación (Bacon & Moorhouse, 1995); el número de cuerdas de un bajo eléctrico es variable en la actualidad y de esta depende su tesitura. Los bajos más usados son de cuatro, cinco y seis cuerdas, y mantienen su afinación entre un B0 y un C3⁶⁴ (cuerdas al aire). Lo normal es encontrar un bajo de cuatro cuerdas con la afinación G, D, A, E (empezando por la cuerda más aguda), uno de seis que suele tener sus cuerdas afinadas en C, G, D, A, E, B, y el de cinco cuerdas que puede optar por un alcance mucho más bajo (B0) o agudo (C3), es decir G, D, A, E, B, ó C, G, D, A, E.

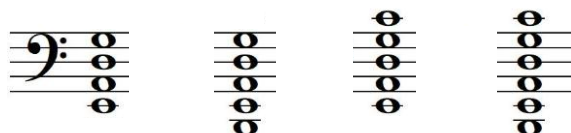


Figura 27. Afinación bajo eléctrico. De izquierda a derecha: bajo de 4 cuerdas (E1 – G2), 5 cuerdas (B0 – G2), 5 cuerdas (E1 – C3) y 6 cuerdas (B0 – C3).⁶⁵

Se usó la palabra normal ya que algunos intérpretes optan por usar scordatura en su instrumento, que no es más que el cambio de afinación estándar de las cuerdas con algún fin sonoro o práctico, o, personalizan un bajo con otra variante en el número de cuerdas.

⁶³ El bajo continuo es una técnica compositiva que caracterizaba fundamental al periodo barroco.

⁶⁴ Auditivamente (sonido real) este C3 está expresado como tal a través de sistema de notación universal, sin embargo en la partitura aparece como un C4 bajo el mismo sistema.

⁶⁵ Elaboración propia.

En un análisis global se deduce que un bajo de rango extendido (6 cuerdas) y aclarando que su número de trastes es igual a 24 puede alcanzar un B0 como la nota más grave y un C5 como la más alta (tomar en cuenta que el bajo eléctrico es un instrumento transpositor⁶⁶), no así un bajo de cuatro cuerdas estándar puede ir desde un E1 hasta un G4. La siguiente figura expresa el sonido real del instrumento.

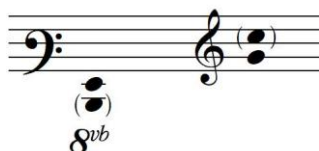


Figura 28. Tesitura del bajo, las notas entre paréntesis pertenecen a un bajo de rango extendido y las otras un bajo de 4 cuerdas con afinación estándar.⁶⁷

Los armónicos (ver pág. 48) amplían el registro natural del bajo eléctrico y su obtención depende mucho de la madera con la que haya sido fabricado y la habilidad para obtenerlos.

Entonces, un bajo cuenta con una amplia gama de notas musicales, pudiendo ser aprovechadas en sus registros grave medio y agudo; con el registro grave se puede dar profundidad y soporte, el registro medio brinda más presencia y brillo, y la parte aguda más colorida, precisa para ejecución de melodías y uso de acordes que normalmente saturarían en cualquiera de los registros anteriores. Gracias a su amplia tesitura, a través de los años su uso y ejecución han ido evolucionando, llevándolo incluso a ser un instrumento ejecutado individualmente.

Su particularidad sonora se debe al material del que están hechas sus cuerdas, comúnmente acero o acero cubierto de níquel.

⁶⁶ Al ser un instrumento transpositor, en este caso el bajo sonara realmente una octava baja de lo que muestra la partitura.

⁶⁷ Elaboración propia.



3.3. Intérpretes representativos

A continuación se citan algunos intérpretes que incursionaron en el mundo del bajo a lo largo de su historia, recalcando que todos aquellos no representan ninguna jerarquía, sino más bien un aporte histórico, técnico o interpretativo.

3.3.1. Monk Montgomery. El estadounidense Montgomery provenía de una familia de músicos y destacó dentro del jazz como contrabajista, pero luego de la aparición del primer *fender bass precision*, este se convirtió en el primer artista de renombre que uso un bajo eléctrico en público y aunque en aquella época este artefacto era de muy poca importancia e incluso menospreciado, Monk se mantuvo firme (Bacon & Moorhouse, 1995) y marcó el inicio de una era que predomina hasta el día de hoy con el uso de bajo eléctrico en la música popular principalmente. Montgomery además produjo algunos álbumes colocando al bajo eléctrico como instrumento principal.

3.3.2. William Patton “Bill” Black. Fue uno de los pioneros del rock ‘n’ roll junto a Elvis Presley⁶⁸, además fue un gran músico y compositor. Su nombre es importante en esta lista ya que también promovió el uso del instrumento por el año 1957 dándole un sonido característico a un género que emergía hacia la fama, un sonido más agresivo (que el del contrabajo) y amplificado a través de un circuito eléctrico que estuvo presente en una gira de Presley y en las grabaciones de Bill Black Combo⁶⁹ (Roy, 2011); aunque no fue un virtuoso su manera particular de actuar mientras tocaba era muy llamativa. Pero el uso del pulgar en la ejecución realzan su importancia ya que esta forma de tocar es usada como recurso para obtener un sonido

⁶⁸ Uno de los artistas más representativos del siglo XX, este cantante estadounidense es considerado como el rey del rock and roll.

⁶⁹ Fue una banda (4 integrantes) estadounidense encabezada por William Patton Black dedicada primordialmente al blues instrumental.



más tenue (tratando incluso de asimilar el sonido de un contrabajo) o con algún fin técnico o interpretativo.

3.3.3. Carol Kaye. La estadounidense nacida en Washington es una de los mejores músicos que tuvo la segunda parte del siglo pasado. Como bajista es reconocida mundialmente y es imposible no haber participado de sus clases a través de sus libros y métodos de enseñanza que son una reliquia en la actualidad ya que muchos de los bajistas ahora famosos han estudiado con ellos (Pastorius, Jones⁷⁰, Sting⁷¹, Laboriel, etc.). Además su recorrido es bastante amplio siendo dueña de algunos reconocimientos y participaciones en un sin número de sencillos y álbumes con una infinidad de artistas, siendo parte de muchos éxitos y bandas reconocidas mundialmente (Kaye, 2012). Resalta su trabajo como educadora de bajo eléctrico principalmente con *How to play the electric bass*⁷².

3.3.4. James Jamerson. Un bajista estadounidense que revoluciono el rol del bajo eléctrico en las canciones, sin duda alguna el estilo de sus líneas de bajo cambiaron totalmente la perspectiva de este instrumento llevándolo a un plano mucho más sobresaliente del que todos acostumbraron; los años 60s fueron el punto de partida que necesitaron muchos artistas y sobre todo bajistas para desarrollar sus habilidades y llevar este instrumento a niveles inimaginables.

Se podría decir que Jamerson fue el primer en darle tanta lucidez e importancia al trabajo del bajo eléctrico con el groove⁷³. Todo esto lo podemos constatar en trabajos que realizo con

⁷⁰ John Paul Jones, británico mundialmente conocido por su labor como bajista de Led Zeppelin.

⁷¹ Gordon Matthew Thomas más conocido en su carrera como solista como “Sting”, sin embargo en sus inicios destacó como bajista de la banda de rock británica The Police.

⁷² En 1969 Karol Kaye escribe su primer libro dedicado a la enseñanza del bajo eléctrico, “*How to play the electric bass*”.

⁷³ El groove es la sensación rítmica que produce una canción, aquello que ataca tu sistema nervioso poniéndote incluso a bailar.



artistas y bandas como Funk Brothers, Jackson 5, Four Tops, Marvin Gaye, Steve Wonder, entre otros (Davies, 2014).

3.3.5. Paul McCartney. McCartney nacido en Inglaterra inició su carrera de músico como guitarrista, pero alcanzo la fama al integrar la banda “The Beatles”⁷⁴ como bajista (Izzard, 2012). Más allá de pertenecer al salón de la fama del Rock and Roll lo que realmente lo llevan a incorporar la lista de intérpretes representativos es su capacidad como músico y compositor ya que esto lo plasmaba en la creación de líneas de bajo que ayudaban a que la música de The Beatles tuviera un soporte bastante melodioso.

3.3.6. Larry Graham. Una de las técnicas más usadas por los bajistas y que aún guarda cierta controversia al hablar de un creador es el slap. Pese a esto generalmente se la atribuye a Larry (Graham, 2017). Los estadounidenses Louis Johnson y Boosty Collins tienen también estrecha relación con esta técnica y aunque muchos atribuyen la invención de la técnica a cada uno de ellos no se puede asegurar nada. De una u otra manera los tres son los principales pioneros de la técnica de “golpear” el bajo eléctrico, dándole un sonido percusivo y así dando a este instrumento más posibilidades interpretativas.

3.3.7. Stanley Clarke. También catalogado como uno de los primeros personajes que lograron que el bajo eléctrico alcance un primer plano dentro de una banda, su habilidad y dedicación alrededor del instrumento eléctrico influyeron y precedieron al icónico Jaco Pastorius en los años 70 (Yanow, 2014). El uso de acordes, líneas melódicas, la técnica del slap y los armónicos invitaban a tomar al bajo como un instrumento completo y muy versátil pudiendo llegar a

⁷⁴ Seguramente una de las bandas más exitosas en toda la historia de la música popular, la banda inglesa triunfo en la década de los 60 con el rock y el pop.



desempeñarse como solista, parte de esto lo podemos apreciar en el tema *Lopsy Lu*⁷⁵ de su misma autoría.

3.3.8. Anthony Jackson. Olivier Messiaen⁷⁶ es uno de sus más importantes influyentes. La importancia de este gran ejecutante neoyorquino radica alrededor de su necesidad plasmada en un bajo de seis cuerdas encargado al lutier Carl Thompson⁷⁷ en 1975, la idea era extender el rango de un bajo normal de cuatro cuerdas y darle más posibilidades sonoras asemejándose a la guitarra, que junto con el órgano fueron los instrumentos que le crearon la idea de tener un instrumento de mayor tesitura denominándola “guitarra contrabajo” (Van Maas, 2008). Su capacidad como músico y habilidad en las seis cuerdas lo hacen merecedor de un gran reconocimiento por todo su aporte aunque muchos no le den la importancia que se merece.

3.3.9. Jaco Pastorius. Sin duda uno de los mejores bajistas que ha tenido el mundo, su manera de tocar impresionaba a propios y extraños, tenía velocidad, precisión, una destreza inmejorable. Pese a que murió muy joven a sus 35 años, el legado que dejó es insuperable aún. Jaco cambio totalmente la perspectiva de un bajo en aquellas épocas, el hizo famoso a este instrumento y por fin su actividad solista (del bajo) era realmente reconocida y sobresaliente. En una entrevista realizada por la revista digital *El Bondi*, Stuart Hamm aseguro que Jaco era uno de los mejores e influyó mucho en la manera de tocar de todos los que le seguían.

“... La verdad no lo había escuchado hasta que lo fui a ver en noviembre del ‘78 al Orpheum Theater en Boston, y ese show me cambió la vida. Jaco estaba totalmente encendido esa noche, estaba en la mejor banda del mundo. Lo vi un par de veces más después de esa, se estaba

⁷⁵ Canción a ritmo de fusión jazz/funk lanzada en 1974 por Stanley Clark, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=g6Nx1EPgAvo>

⁷⁶ Oliver es un compositor, organista y pedagogo francés baluarte de la música contemporánea del siglo XX, fue admirador de Debussy y Stravinsky.

⁷⁷ Es un lutier norteamericano que confecciona bajos personalizados desde 1974, entre sus clientes más reconocidos están Anthony Jackson, Stanley Clarke y Les Claypool.



poniendo más enfermo y era muy triste. Pero la primera vez que lo vi, era el rey del mundo y nos cambió las ideas a todos de lo que se podía hacer en el bajo” (Hamm, 2016).

Patorius también es el creador de la idea del bajo *fretless*⁷⁸ tras quitarle los trastes al suyo (Milkowski, 2007), en un intento de buscar el sonido de un contrabajo.

3.3.10. Michael Peter Balzary. Sin mencionar que él es “Flea” su nombre tal vez pasaría desapercibido. Este australiano es uno de los tantos maestros del bajo eléctrico, pero el más reconocido mundialmente por ser un revolucionario de la técnica del slap. El también actor tiene sus raíces en el jazz con referencias como Dizzy Gillespie⁷⁹ y Miles Davis⁸⁰. Su versatilidad y dominio del instrumento lo han llevado a colaborar como cesionista, pero indiscutiblemente conformar RHCP⁸¹ desde 1983 lo han hecho digno de reconocimientos y elogios, ya que sus líneas de bajo caracterizan a la banda en gran proporción (Biography.com Editors, 2014).

3.3.11. Stuart Hamm. Inspirado en los grandes (Graham, Clark, Squire⁸², Pastorius, etc.) “Stu” ha alcanzado un lugar privilegiado entre los mejores de esta época, desarrollándose desde 1973, año en el que decidió que el bajo eléctrico sería el instrumento con el que quería pasar el resto de su vida. Este músico formado en Berklee⁸³ ha tocado con dos de los guitarristas más

⁷⁸ Bajo eléctrico sin trastes de mayor complejidad en su ejecución principalmente para obtener una afinación exacta. Jaco quería asemejar con su instrumento eléctrico el sonido de su contrabajo que había sido destruido por la humedad.

⁷⁹ Dizzy es uno de los exponentes del jazz reconocido mundialmente, fue trompetista y su labor fue exitosa principalmente en el bebop (estilo del jazz muy rápido).

⁸⁰ El estadounidense Miles Davis también fue trompetista e icono al igual que Gillespie, sin embargo su estilo de tocar jazz era más melódico y expresivo.

⁸¹ Red Hot Chili Peppers es una banda norteamericana dedicada al funk/rock principalmente, con unas líneas de bajo muy caracterizadas por el estilo de “Flea”.

⁸² El inglés Christopher Squire fue conocido por su rol como bajista en la banda de rock Yes.

⁸³ <https://www.berklee.edu/about/about-berklee>



reconocidos en el mundo, Steve Vai y Joe Satriani⁸⁴, lo que hablaba de su “talla” para estar junto a dos de los mejores, incluso aportó en muchas de sus grabaciones.

El virtuoso Hamm, aparte de cesionista, tiene álbumes en solitario donde combina las técnicas de slap, tapping, armónicos y acordes, sin duda alguna uno más de los que cambió la manera de pensar con respecto a lo que se podía hacer con el bajo. Su interpretación del Claro de Luna de Beethoven fue una de las primeras que lo llevaron a catapultarse en lo más alto (El Bondi: Revista Digital, 2016).

3.3.12. Victor Wooten. Un bajista norteamericano virtuoso, creador del “doblé thumb”⁸⁵ y el estilo de algunas técnicas adaptadas a su vistosa manera de interpretación. Su magnificencia como instrumentista y persona sobresalen en cada una de sus clínicas, charlas, conferencias, cátedras y escritos; todo esto probablemente se debe a su iniciación en la música a muy temprana edad y todo lo que pudieron otorgar su madre y cuatro hermanos mayores en el desarrollo del hoy llamado por muchos “Michael Jordan del bajo” (Victor Wooten Website).

En una entrevista para *Bajissimo* (academia para bajistas) Wooten lanza tres tips para el bajista contemporáneo que tiene que comprender antes de volcarse a la acción solista y virtuosa: aprender a escuchar, comprender la función del bajo en banda y crear un buen groove (Wooten, 2014).

3.3.13. Abraham Laboriel. Probablemente de todos los bajistas reconocidos hoy en día Abraham Laboriel Sr. sea el más importante entre los latinos gracias a su infinidad de colaboraciones en discos a lo largo del mundo (5000 aprox.), y es que este bajista mexicano

⁸⁴ Alumno (Vai) y maestro (Satriani), actualmente dos de los mejores guitarristas de la historia.

⁸⁵ Técnica incluida en el slap que consiste en dar el golpe con el pulgar (hacia abajo) e inmediatamente regresar (hacia arriba) con el dorso (uña) y ejecutar nuevamente la cuerda ganando velocidad y economizando movimiento en la mano.



graduado en composición en Berklee aprendió a tocar guitarra a sus seis años y desde ese entonces se desarrolló como músico para terminar usando el bajo como su instrumento principal, al cual ha aportado con grandes composiciones como solista (Sevilla, 2016).

3.3.14. Grzegorz Kosinski.⁸⁶ Es un músico aficionado de Polonia que ha desarrollado perfectamente la técnica del tapping a dos manos, su popularidad se encuentra principalmente en el mundo del internet como youtuber. Su gran pasión por el rock se ve claramente opacada por su amor a la música clásica, podría decirse que es un bajista clásico tanto por sus gustos como por la técnica que adopta, muchas veces similar a la de un guitarrista clásico. Su canal que lleva su mismo nombre está lleno casi completamente de repertorio clásico al que combina con técnicas inspiradas de Malmsteen⁸⁷, Sheehan⁸⁸ y Wooten. “Mis mayores inspiraciones en la técnica fueron Y. Malmsteen, B. Sheehan y V. Wooten, pero los compositores y músicos favoritos en general eran maestros clásicos como Chopin, Bach, Vivaldi, Beethoven y Mozart” (Kosinski, 2014).

3.4. Principales técnicas usadas en el bajo eléctrico.

Proveniente e idealizado en base al registro del contrabajo y algunas características de la guitarra, el bajo eléctrico tiene dentro de sus posibilidades muchas técnicas interpretativas que han sido creadas y posteriormente variadas por algunos de los intérpretes ya mencionados; la lista es muy extensa razón por lo cual solo se citaran las más relevantes y populares, y que serán usadas en la realización de este trabajo (arreglos).

⁸⁶ Canal en YouTube: <https://www.youtube.com/user/BassGK>

⁸⁷ Yngwie Malmsteen es un guitarrista virtuoso sueco considerado como uno de los mejores dentro del rock.

⁸⁸ Billy Sheehan es un bajista norteamericano virtuoso, destaca por el uso de tapping a dos manos.

3.4.1. Fingerstyle. Seguramente la técnica más común es la técnica de dedos en la que se pulsan o halan las cuerdas para producir sonido, esta técnica ha ido evolucionando y tomando variantes; por ejemplo, Monk Montgomery usaba su pulgar para producir el sonido de sus cuerdas, James Jamerson desarrolló su técnica en base a su dedo índice que era su constante y así, poco a poco las necesidades de instrumentista hicieron que se usen cada vez más dedos, siendo lo más común actualmente el fingerstyle principalmente con los dedos índice y medio.

El paso del bajo eléctrico como instrumento acompañante a uno con mayor protagonismo provoco el uso de diferentes formas de ejecución, la técnica de la guitarra clásica ha sido un gran aporte a este instrumento, brindando más posibilidades y enriqueciendo a su vez, el performance del bajista. A continuación, algunas de las posibilidades que se puede ejecutar a través del fingerstyle y que integran el presente trabajo:

- *Melodías y líneas de bajo:* El uso más común del fingerstyle se da con los dedos índice y medio.

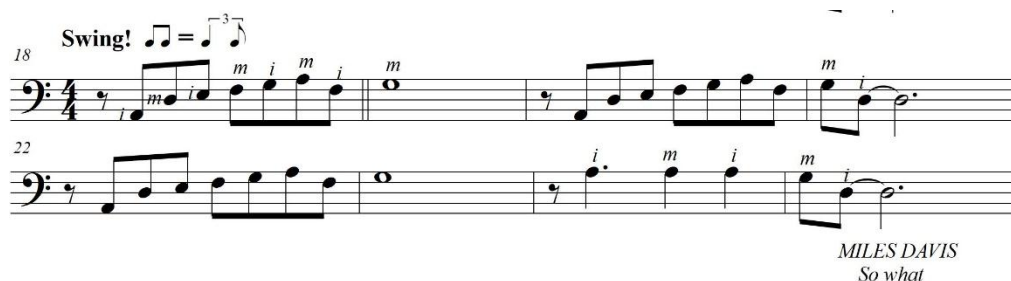


Figura 29. Línea de bajo representativa del genero jazz. Transcripción: "So what" de Miles Davis.

- *Acordes:* De acuerdo al número de voces se usan los dedos pulgar, índice, medio y anular; los acordes pueden ser ejecutados halando las cuerdas simultáneamente, arpegiándolos o con un rasgado. Los acordes pueden ser usados en inversiones, posición fundamental, con omisión de notas o el uso de tensiones. Por la tesitura y la tímbrica del instrumento lo más recomendable es usar acordes o armonías de hasta cuatro voces, dependiendo del registro en el que se vaya a ejecutar (grave, medio o agudo).

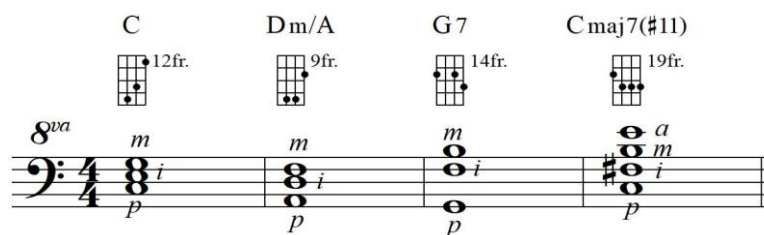


Figura 30. Algunos ejemplos de acorde en el bajo eléctrico.

• *Chord Melody*: Este término hace referencia a la combinación de las dos posibilidades anteriores, es decir la creación de una línea melódica con el acompañamiento de acordes; generalmente se usa en guitarra sola para el jazz: melodía, comping⁸⁹ y bajo (O'Rourke, 2016).

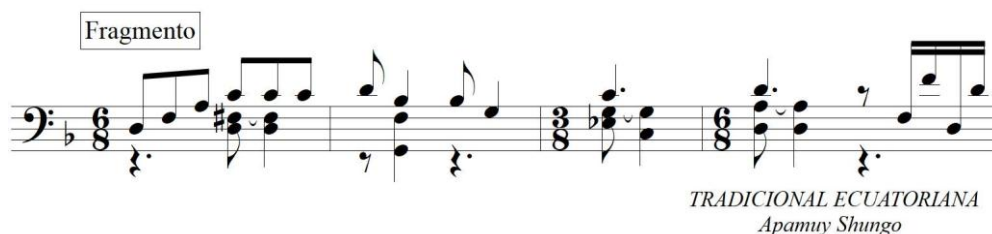


Figura 31. Chord melody aplicado a un fragmento de la melodía tradicional "Apamuy shungo", popularizada por Gerardo Guevara (parte del arreglo elaborado para este trabajo).

- *Trémolo*: La técnica del trémolo consiste en la rápida repetición de una misma nota producida por los dedos de la mano derecha al ejecutar las cuerdas alternadamente, la melodía se caracteriza al estar en las notas más bajas del pasaje. Es usada en guitarra clásica por lo que se adapta al bajo eléctrico; *Recuerdos del alhambra* y *Campañas del alba* son obras para guitarra clásica que contienen esta técnica (Bobri, 1972).



Figura 32. Fragmento con trémolo.⁹⁰

⁸⁹ "El elemento característico del acompañamiento en jazz es que no viene dado, sino que es interactivo. El músico responde al momento, en función de lo que le rodea. Su misión consiste en acompañar adecuadamente al solista, interactuar con el batería y definir la estructura de la composición, sus diferentes secciones. El término comping tiene entonces una doble connotación: acompañar y complementar" (Abbagliati, 2008).

⁹⁰ Elaboración propia.

3.4.2. Slap. El slap es una técnica desarrollada y popularizada por los mencionados Graham, Johnson y Collins principalmente; en la actualidad su icono es “Flea”. Este estilo de tocar bajo implica “golpear” las cuerdas con el pulgar derecho y además halarlas o “pellizcarlas” fuerte con los dedos de la misma mano (índice, medio o anular) haciendo que estas choquen con los trastes del mástil, dando una característica de percusión al sonido de una nota.

Esta técnica abarca a muchas otras que son recurrentes y están incluidas en el libro “*Slap it!*” (Oppenheim, 1981), que serán explicadas a continuación:

- *Thumb*: Golpear la cuerda con el pulgar derecho, muchos también usan el termino martillar o abofetear.
- *Double Thumb*⁹¹: Se produce inmediatamente luego del thumb aprovechando la parte superior del dedo pulgar (dorso o uña) para ejecutar la cuerda en una acción de regreso tras el primer golpe.
- *Pop*: “Pellizcar” la cuerda con cualquiera de los dedos, índice medio o anular haciendo que golpe el mástil y produzca un sonido percusivo.
- *Hummer-on y pull-off*: En el lenguaje popular, especialmente en el mundo de la guitarra eléctrica son conocidos con estos términos, en términos más académicos serían nada más que ligados, el primero para describir ascendentes y el segundo descendentes.
- *Slide*: Termino que describe un deslizamiento de una nota hacia otra ascendente o descendente, también conocido como glissando.
- *Dead notes*: O notas muertas en español, que consiste mantener las cuerdas apagadas o muteadas por cualquiera de las dos manos mientras se las pulsa, golpea o hala para evitar la emisión de una nota y crear así un sonido percusivo (clic); la idea

⁹¹ Técnica desarrollada por Victor Wooten.



principal de esta técnica es agregar y enriquecer más el contenido rítmico a las líneas de slap (Oppenheim, 1981).

3.4.3. Tapping. La idea principal de esta técnica es usar tan solo la yema de los dedos para pisar o presionar una nota o más en el mástil y así producir su sonido. En guitarra eléctrica (en donde además se desarrolló esta técnica) se ejecuta comúnmente y bajo un montón de variantes en las que incluyen combinaciones con hummer-on y pull-off; situación que es aplicable también en el bajo eléctrico y se ve claramente expresada en el libro *The Art of Tapping for Electric Bass* de Dewayne Pate (1992).

3.4.4. Armónicos. Según Aguado (1843) esta es una técnica que da gracia a la guitarra; al ser la guitarra un instrumento de cuerda pulsada, esta puede ser ejecutada también en el bajo eléctrico debido a que su construcción y su sistema de funcionamiento es prácticamente el mismo. A continuación una descripción de cómo obtener los armónicos:

“Estos se producen pisando armónicamente una cuerda, es decir, tocándola con la yema de un dedo (sin apretarla) encima de las divisiones de su longitud, que algunas corresponden con las de los trastes (del 7.º por ejemplo); en este estado se pulsa, e inmediatamente después de concluido el acto de pulsar, se levanta el dedo de la izquierda dejando de estar en contacto con la cuerda, y ésta queda sonando armónicamente” (Aguado, 1843).

Los puntos a pisar armónicamente para obtener los armónicos se encuentran distribuidos a lo largo del diapason de la guitarra (o bajo), sin embargo no todos suenan con la misma claridad; los que se pueden apreciar claramente son los situados en los trastes 4, 5, 7, 9 y 12, uno poco claro que se encuentran unos milímetros delante del traste 3 y otros desafinados y de característica oscura entre los trastes 1 y 3 (Aguado, 1843).

Según la manera en cómo se obtengan los armónicos, estos pueden dividirse en armónicos naturales y artificiales; los naturales, ya explicados anteriormente y los artificiales que parten



de una cuerda pisada en un traste, en donde, la mano izquierda pisa en un traste mientras que con la derecha se pisa armónicamente, doce trastes más hacia el puente (la octava más aguda de la nota pisada), a la vez que se pulsa (Gimeno, 2012).

Otra forma de obtenerlos es usando la misma lógica en la mano izquierda y en lugar de pulsar la cuerda con la mano derecha se la golpea usando la yema de uno de los dedos al estilo tapping, esto en el traste de la octava de la nota fundamental (nota que se está pisando).

Gracias a todas estas posibilidades que pueden ser aplicadas al bajo, deriva este trabajo de arreglos fusionando los arreglos, música tradicional ecuatoriana y el bajo eléctrico para su interpretación.



CAPÍTULO 4

**Análisis musical del repertorio
seleccionado y su propuesta
arreglística**



En este capítulo se realizan análisis del contexto, forma, armonía y melodía del repertorio seleccionado, y el proceso arreglístico de tres obras modelo.

4.1. Justificación del repertorio seleccionado

La música autóctona y tradicional del Ecuador se ha transmitido de generación en generación y tiene sus raíces en las primeras manifestaciones musicales hace 5500 años aproximadamente en el periodo formativo⁹² (Guerrero, 2002); estas manifestaciones de sonidos organizados desembocaron en los géneros ecuatorianos considerados como autóctonos por algunos musicólogos e investigadores⁹³: el yaraví, el yumbo y el danzante, que después de la mano del mestizaje se hicieron parte de nuestra identidad cultural prácticamente como himnos de nuestra patria; este mestizaje fue fundamental ya que se incluye el acompañamiento armónico e incremento de notas para la realización de melodías.

El inicio del siglo XX fue trascendental en la historia de la música del Ecuador; es a partir de ese momento donde empiezan a registrarse a través de la fonografía las diferentes canciones que hoy integran el amplio repertorio del pentagrama nacional, de tal manera que la investigadora Ketty Wong (La Música Nacional: Mestizaje y Migración en el Ecuador, 2013) denomina a esta época como la más emblemática en la producción y registro de obras insignes del Ecuador. Por tal motivo se tomó como referencia los dos primeros tercios del siglo XX para la selección de obras, mismas que fueron compuestas y también registradas (grabadas) dentro de este periodo de tiempo (1900 - 1966).

⁹² Segundo periodo de la historia de la historia del Ecuador. Periodo Formativo (3500 – 1500 A.C.)

⁹³ Investigadores y musicólogos como Segundo Luis Moreno, Juan Agustín Guerrero, Pablo Guerrero, Juan Mullo, Mario Godoy, entre otros, de alguna manera colocan a estos géneros como autóctonos del Ecuador, originados posiblemente antes de la época de la colonia.



4.2. Análisis y contextualización de las obras.

Antes de realizar este proceso es importante mencionar el gran aporte que genera el investigador Ecuatoriano Fidel Pablo Guerrero, ya que el 80% del repertorio seleccionado se ha obtenido de sus trabajos recopilatorios denominados *Historia sonora del Ecuador en partituras* en sus diferentes tomos (2012 - 2013). Uno de los dos temas (Despedida) ausentes en las recopilaciones mencionadas fue tomado y transcrito de un video subido a la plataforma de YouTube por el usuario FolklorGuitar⁹⁴, perteneciente al guitarrista y requintista Christopher Terán; la fuente del otro pertenece a un trabajo de titulación denominado *Catálogo y antología de la obra Coral de Gerardo Guevara*⁹⁵ (Godoy F. , 2012) y se trata del Apamuy Shungo.

En este tramo se realiza un análisis de los planos y elementos que conforman una obra según Luis Ángel de Benito y Javier Artaza Fano en su libro *Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical* (2004). Los planos a analizar son: melódico, armónico-tonal y de estructura formal, el hecho de no citar el plano rítmico corresponde a que todas la melodías se mueven en torno a patrones característicos de cada género; anterior a esto (en los análisis) es importante realizar anotaciones relevantes de la obra (contextualización).

Los análisis en los planos melódico y armónico se los realiza en un contexto general sin profundizar demasiado ya que lo único que se pretende es obtener un diagnóstico general de las obras a incursionar.

Con respecto a la forma, en música popular y sobre toda en música con contenido de lírica se otorga a cada parte una denominación y suelen ser generalmente las siguientes: introducción, estrofas, estribillo o coro, interludio, solo, puente y coda (Rothman, 2014). En cuanto a la

⁹⁴ Link del canal en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=blz7feK6sNg>

⁹⁵ Se trata de una tesis previa a la obtención del título de magister en pedagogía e investigación musical de Freddy Vicente Godoy Muñoz realizada en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Quito) en convenio con la Universidad de Cuenca, disponible en:
<http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/8535/Tesis%20final%20PDF.pdf?sequence=1>



estructura de cada una de estas partes o denominaciones, estas pueden estar formadas por una semifrase, frase, periodo o conjunto de ellas, incluso hasta por motivos, pero esto no se puede considerar una generalidad ya que esta música (ecuatoriana) no es exacta o uniforme en el marco formal - estructural y esto se lo puede confirmar en los standards que se usaron como referencia (ver anexos, pág. 143). Para entender el producto del análisis en este plano (estructural) se toma como referencia el de Julio Bas citado por Artaza y Benito (2004), del que se toma principalmente la terminología (el *motivo*, la *semifrase*, la *frase* y el *periodo*⁹⁶).

Es preciso anotar que, para un mejor entendimiento de lo expresado en los análisis siguientes, será de gran ayuda acudir a las partituras tomadas como modelo base (contienen un macro análisis estructural y armónico de cada obra) para la realización de los arreglos, las mismas que se presentan como anexos (pág. 143) en el presente trabajo.

Despedida (ver anexos, pág. 144). Es un yaraví compuesto por Ulpiano Benítez, padre de Gonzalo Benítez quien junto a Luis Antonio Valencia popularizaron este y algunos de sus temas (de Ulpiano) como el tan reconocido y recordado Dúo Benítez-Valencia (Aceldo, 2012). Despedida ha sido interpretado por muchos artistas tanto en el ámbito vocal como instrumental, exclama sentimientos profundos de dolor y nostalgia ya que su letra habla sobre la “pérdida y partida de un ser querido al otro mundo”; incluso sin recurrir a la letra este mantiene en su melodía esa característica lastimera de un yaraví. En nuestro país es muy común que se la escuche en sepelios y funerales. Este tema fue registrado en la primera mitad del siglo XX.

Su melodía es bastante triste, además que el tempo ayuda a que se torne en este contexto; esta canción teje sus melodías a través de intervalos de segundas, terceras, cuartas y quintas;

⁹⁶ Se considera al motivo como la unidad musical más pequeña; de la unión de dos o tres motivos nace la semifrase (esta unión es en función de pregunta y respuesta, o antecedente y consecuente) y de dos o tres de estas, la frase; finalmente el periodo se forma de dos o tres frases. El número de componentes le da carácter binario o ternario.

es importante recalcar que al término de cada frase o para resolver, lo hace a través de intervallos iguales o mayores a una tercera, usando notas del acorde o notas ajenas como tensiones.



Figura 33. Fragmento del standard "Despedida" (c. 21-26).)

Partiendo de la tonalidad de Dm lo más importante a destacar en este tema es el desarrollo de melodías en los grados VI (Bb) y IV (Gm), así como la resolución al grado I a través del segundo grado bemol mayor (Eb) que puede tener varias explicaciones pero que principalmente su origen se lo puede relacionar con el acorde napolitano⁹⁷ pero funcionalmente más vinculado a la de un sustituto tritonal (sin el uso de la séptima).

Estructuralmente esta obra tiene dos partes: El Lento y el Allegro, la parte lenta está formada por una introducción y tres estrofas: A, A¹ y A² (líricamente consideradas como estrofas) que se preceden siempre de la introducción o una parte de él; en este tema destaca un motivo principal del cual deriva todo el tema y es con el que inicia el primer periodo (estrofa 1 o A), este se repite a lo largo del tema y en ciertas partes presenta variaciones en las alturas o notas manteniendo el mismo sentido rítmico. El allegro (parte rápida) contiene una introducción, una estrofa o B (considerando las estrofas de la parte lenta como A) y una pequeña codetta⁹⁸ o final.

Indicaciones para tablas de este análisis:

Estrofa = Hace referencia al contenido lírico

A, B, C = Relación de la parte lírica con la musical

// = Repetición

⁹⁷ En armonía tradicional la tríada mayor cuya fundamental es el II grado de la escala medio tono rebajado se conoce como el acorde sexta napolitana (ya que se lo usa generalmente en primera inversión) o acorde napolitano.

⁹⁸ Diminutivo de coda, es un final u "outro" breve.

() = *Armonía perteneciente a la anacrusa.*⁹⁹

	Estructura	# de compases	Progresión armónica
Lento (A)	Introducción	4	//Dm - A7// x3 - Dm
	A - estrofa 1	10	Bb – D7 – Gm – Eb -Dm
	Introducción	2	(A7) Dm – A7 – Dm
	A ¹ - estrofa 2	10	D7 – Gm – Bb – D7 – Gm – Eb – Dm
	Introducción	2	(A7) Dm – A7 – Dm
	A ² - estrofa 3	10	Bb – D7 – Gm – Eb – Dm
Allegro (B)	Intro 2 (B)	4	(A7) //Dm// x4
	B - estrofa 4	12	//D7 – Gm// – Bb – D7 – Gm – Eb – Dm
	Codetta	2	(A7) Dm

Tabla 1. Análisis estructural y armónico "Despedida".

No me olvides (ver anexos, pág. 146). Escrito por uno de los más jóvenes y emblemáticos compositores del siglo XX, Cristóbal Ojeda, que a pesar de su corta vida marco un hito en la historia de la música ecuatoriana. Este yaraví aparece en la década de los años veinte y que tristemente habla sobre la nostalgia de perder un amor (Guerrero, 2012).

Musicalmente su melodía se desenvuelve principalmente por notas del acorde, uso de arpeggios y notas de paso; algo muy notorio en esta canción, partiendo de la tonalidad Dm, es

⁹⁹ Nota o conjunto de notas que preceden al primer tiempo fuerte o acentuado del compás.

el uso del sexto y séptimo grado alterado (#) fácilmente vinculado con la escala menor melódica, sin embargo la sonoridad en pasajes donde solo el sexto grado esta alterado parece estar familiarizado con la escala dórica (re dórico en este caso). También es importante destacar el uso de apoyaturas¹⁰⁰ para la finalización de las frases y la presencia del cuarto grado en la melodía dentro del acorde de dominante, que tonalmente es considerada como una tensión no disponible por la sonoridad que genera al estar a medio tono del tercer grado del acorde, pero que sin embargo, es muy usada en la música ecuatoriana.



Figura 34. Fragmento del standard "No me olvides" (c. 8-14).

La armonía de esta canción destaca su centro tonal Dm y sus grados III (F) y VI (Bb) ya que son los más recurrentes y con los que generalmente inician las frases y estrofas, e incluso en el acorde Bb es donde alcanza el clímax la melodía.

Este tema contiene solo la parte lenta al igual que los yaravíes primitivos o indígenas, y está dividida en tres estrofas que musicalmente difieren en sus primeras frases por lo que se consideran como A, B y C; la música ecuatoriana tradicional se caracteriza por el uso de motivos que se repiten a lo largo de todo el desarrollo y en este caso no es la excepción. Cada parte es precedida de la introducción.

	Estructura	# de compases	Progresión armónica
	Introducción	6	Dm - A7 - Dm

¹⁰⁰ Es una nota ajena al acorde (armonía) y aparece por lo general en tiempos fuertes del compás para después resolver hacia una nota de la armonía correspondiente.

Lento	A - //Estrofa 1//	16	//F – A7 – Dm// – //A7 – F – A7 – Dm//
	Introducción	6	Dm - A7 - Dm
	B - //Estrofa 2//	16	//F – Bb – F// – //F – A7 – Dm//
	Introducción	6	Dm - A7 - Dm
	C - //Estrofa 3//	12	//Bb – F// – //F – A7 – Dm//
	Introducción	6	Dm - A7 - Dm

Tabla 2. Análisis musical "No me olvides".

Puñales (ver anexos, pág. 148). Otra obra del compositor e intérprete Ulpiano Benítez para el repertorio de la música nacional, probablemente fue escrita a finales del siglo XIX, sin embargo fue grabada a penas hacia 1940 (Guerrero, 2013). El compositor a través de esta obra expresa el lamento de una vida sin rumbo fijo, de un pobre en el mundo, de un hombre sin suerte y con el sufrimiento como su destino.

El movimiento de la melodía en esta canción se da principalmente a través de saltos de terceras y cuartas, con notas del acorde y apoyaturas. Un punto importante es la sincopa que contiene la línea melódica: por alargamiento de notas desde la subdivisión hacia el tiempo fuerte, o por que inician luego del tiempo fuerte, en la subdivisión.



Figura 35. Fragmento del standard "Puñales" (c. 18-23).

Después de su centro tonal (Dm) en este tema destaca el recurrente uso del tercer (F) y sexto grado (Bb).

Este yaraví contiene una parte lenta y el allegro; en su parte lenta presenta introducción y prácticamente una parte o A; como se mencionó anteriormente cada parte o estrofa está formada por semifrases, frases y periodo (A), en este caso luego de la primera frase “a” (de la estrofa o A) se presenta un puente que toma parte de la introducción y luego continúa con sus consecuentes o respuestas “b” y “a”; tanto introducción como periodo (A) se repiten (estrofa 2). La parte rápida contiene dos estrofas que musicalmente forman una sola parte o B que finaliza con una codetta.

	Estructura	# de compases	Progresión armónica
Lento	Estribillo	4	Dm
	A - estrofa 1 (a, puente, b y a)	20	Bb – //F – A7 – Dm// – Dm – F – Bb – //F – A7 – Dm//
	Estribillo	3	Dm
	A (repetición) - estrofa 2	19	Bb – //F – A7 – Dm// – Dm – F – Bb – //F – A7 – Dm//
Allegro	Estribillo	4	Dm
	B - estrofas 3 (a) y 4 (b)	12	//Dm – F – A7 – Dm// – //Bb – F – Bb – F – A7 – Dm//
	Codetta	3	A7 – Dm

Tabla 3. Análisis musical "Puñales".

Vasija de barro (ver anexos, pág. 150). En el año de 1954 se reunieron algunos artistas para una fiesta en la casa del reconocido pintor Oswaldo Guayasamín, entre charlas y copas Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia y Jorge Enrique Adoum escriben un poema inspirado en un cuadro que apenas había terminado el dueño de casa, se trataba de una vasija de barro que en su interior acogía esqueletos pequeños, cuyo significado decía que del barro venimos y a él vamos; después de terminado el poema, Gonzalo Benítez y Luis Antonio Valencia se encargaron de darle vida al poema interpretándolo musicalmente, naciendo así el segundo himno de nuestra patria, el danzante Vasija de Barro (Monteverde & Guayasamín, 2013).

Cada motivo de esta melodía se mueve a grado conjunto, en ciertas partes da saltos de terceras y casi siempre terminan con un salto de cuarta descendente hacia una nota del acorde.

Dentro de la progresión armónica de este no encontramos sino hasta la coda final el quinto grado dominante; a lo largo del tema la armonía se forma en base a la escala menor natural. De igual manera es reiterante en los grados III y VI.



Figura 36. Fragmento del standard "Vasija de barro" (c. 8-14).

En resumen este tema con ritmo trocaico¹⁰¹ consta de dos partes o dos periodos (A y B) que luego se repiten, en donde la estrofa uno y tres se desarrollan en A y las restantes en B; antes de cada periodo se presenta la introducción. Finalmente termina con una codetta también llamada outro en música popular.

¹⁰¹ Se denomina de esta manera a una figuración rítmica constante formada de un valor largo seguido por uno corto, en este en ritmo de 6/8 una negra seguida de una cochea.

Estructura	# de compases	Progresión armónica
Introducción	10	Em – //Em – Bm – Em – Bm – Em//
A - estrofa 1	16	//Em – G – Em – G – B – Em// - //G – D7 – Em – Bm – C – Bm – Em//
Introducción	8	//Em – Bm – Em – Bm – Em//
B - estrofa 2 -	16	//C – G// - //G – D7 – Em – Bm – C – Bm – Em//
Introducción	8	//Em – Bm – Em – Bm – Em//
A - estrofa 3	16	//Em – G – Em – G – B – Em// - //G – D7 – Em – Bm – C – Bm – Em//
Introducción	8	//Em – Bm – Em – Bm – Em//
B - estrofa 4	16	//C – G// - //G – D7 – Em – Bm – C – Bm – Em//
Codetta	3	G – B7 – Em – B7 – Em

Tabla 4. Análisis musical "Vasija de barro".

El borrachito (ver anexos, pág. 152). Según Fidel Pablo Guerrero (Cancionero Ecuador, 2012) este tema también es conocido como Donde venderán buen trago o El Chumadito. Fue compuesto en la década de los años 40 del siglo pasado por Luis María Gavilanes Díaz y prácticamente su título engloba todo el significado de sus versos.

Las frases melódicas a diferencia de otras canciones se resuelven tan solo en tres compases destacando la resolución de la apoyatura hacia una sexta menor descendente al final de cada frase o verso.



Figura 37. Fragmento del standard "El borrachito" (c. 9-14).

Aquí se destaca el cuarto grado menor (Gm) a través de la tonicalización y además el sexto grado mayor (Bb). Además se hace uso del segundo grado bemol mayor a manera de sustituto tritonal para resolver a la tónica (Eb – Dm).

El Borrachito inicia con una introducción en Dm y luego presenta la parte A (estrofa 1), seguida de la introducción y la parte B (estrofa 2) para después repetir esta secuencia pero como estrofas tres y cuatro, finalizando en una codetta.

Estructura	# de compases	Progresión armónica
Introducción	8	Dm
A - estrofa 1	12	//Bb – D7 – Gm – Dm// - //D7 – Gm – Dm//
Introducción	8	Dm
B - estrofa 2	12	//Bb// - //Bb – D7 – Gm – Dm//
Introducción	8	Dm
A - estrofa 3	12	//Bb – D7 – Gm – Dm// - //D7 – Gm – Dm//
Introducción	8	Dm
B - Estrofa 2	12	//Bb// - //Bb – D7 – Gm – Dm//
Codetta	3	Dm

Tabla 5. Análisis musical "El borrachito".

Cuchara de palo (ver anexos, pág. 154). Este danzante de tempo más rápido que el que por lo general caracteriza al género, es muy conocido y entonado principalmente por bandas

de pueblo y bandas militares por su carácter y energía, incluso se la considera una danza guerrera. La cuchara de palo aparece en el primer tercio del siglo XX y pertenece a José Ignacio Rivadeneira Pérez (Guerrero, 2011).

En general la melodía se mueve a distancia de terceras y cuartas, pero sin duda lo que la da su carácter es el movimiento trocaico que se mantiene a lo largo de toda la danza casi ininterrumpidamente. La apoyatura (armónica) que destaca aparece siempre que la armonía se encuentra en el cuarto grado menor (Gm) y es un do (cuarto grado del acorde, 11na).



Figura 38. Fragmento del standard "Cuchara de palo" (c. 9-13).

Una vez más el sexto grado de la tonalidad es fundamental en la armonía y en este se desarrolla gran parte del tema, también, existe la inclinación hacia el cuarto grado menor a través de su dominante secundaria. A pesar de recurrir a estos grados, al final de cada parte siempre descansa en su primer grado (Dm).

La cuchara de palo contiene dos partes (A y B) e introducción, en esta no existe relación con estrofas ya que es un tema netamente instrumental; cada parte se desarrolla luego de la introducción. El tema termina con la codetta.

Estructura	# de compases	Progresión armónica
Introducción	4	//Dm//
A	13	//Bb// //Bb – D7 – Gm// - //D7 – Gm// – Dm
Introducción	4	//Dm//

B	20	//D7 – Gm// //Bb// - (D7) //Gm (D7)// – Dm
Codetta	2	Dm

Tabla 6. Análisis musical "Cuchara de palo". *La repetición del motivo se extiende un compás más.

El indio Lorenzo (véase anexos, pág. 155). Este danzante ecuatoriano fue compuesto por Marco Vinicio Bedoya en la década de los 40 de 1900 (Guerrero, 2013). Habla sobre el ambiente que se vive cuando se realizan reuniones y fiestas, involucrando el baile, la música, el amor, etc.

El uso de arpeggios ascendentes y descendentes para la elaboración de la melodía es bastante notorio, también es importante resaltar el uso del tercer grado natural (do) dentro del acorde dominante A7, en este caso se puede considerar como una tensión ya que el acorde de dominante acepta fácilmente las de este tipo.



Figura 39. Fragmento del standard "El indio Lorenzo" (c. 8-14).

Dentro de la armonía el tercer grado (F) logra un cierto grado de importancia junto a la tónica (Dm), sin embargo lo que más llama la atención es el uso del sexto grado (Bb) como una especie de sustituto para resolver al quinto grado menor, dando esa sensación sonora de descanso en la tonalidad de la menor.

El indio Lorenzo contiene la introducción y dos partes. La parte A se repite igual musicalmente pero con un texto diferente en la parte lírica (estrofas 1 y 2). La segunda parte o B está formada por una semifrase en la dominante (A7) y el mismo desarrollo melódico y estructural de la parte A, pero con diferente letra; las estrofas 3 y 4 se desarrollan en esta parte.

Estructura	# de compases	Progresión armónica
Introducción	7	//Dm – Am// x3 – Dm
Estrofa 1 - A	10	(F) F – A7 – Dm – F – A7 – Dm – Bb – Am
Puente	2	Am
Estrofa 2 - A	10	(F) F – A7 – Dm – F – A7 – Dm – Bb – Am
Puente	2	Am
Estrofa 3 - B	14	(A7) //A7 – Dm (A7)// F – A7 – Dm – F – A7 – Dm – Bb – Am
Puente	2	Am
Estrofa 4 - B	14	(A7) //A7 – Dm (A7)// F – A7 – Dm – F – A7 – Dm – Bb – Am

Tabla 7. Análisis musical "El indio Lorenzo".

Apamuy shungo (ver, pág. 157). “El yumbo se consolidó como género musical, en los años sesenta del siglo XX, para ello contribuyeron entre otros aspectos, la grabación del “yumbo” tradicional “Apamuy Shungu” (Dame el corazón).” (Godoy, 2012). Esta composición alcanzo su popularidad luego de que el maestro Gerardo Guevara la adaptara y arreglara para coro, siendo este presentado nacional e internacionalmente por reconocidos conjuntos corales.

Básicamente la melodía contiene notas exclusivamente del acorde con un par de excepciones, lo llamativo es la ausencia de notas de paso y apoyaturas.



Figura 40. Fragmento del standard "Apamuy shungo"(c. 35-40).

Al igual que en muchos obras del repertorio nacional la armonía se centra en la tónica, cuarto y sexto grado; a diferencia de algunos temas, para llegar al cuarto grado menor (Gm) no hace uso de un dominante secundario sino más bien se da un intercambio con el séptimo grado disminuido proveniente de la escala mayor paralela (G), es decir fa sostenido disminuido (F#^o). Además se puede notar el uso del segundo grado bemol mayor para resolver hacia la tónica (Eb – Dm).

Este tema tradicional en su versión coral contiene dos introducciones, y 2 partes (o estrofas 1 y 2), donde la última se repite musicalmente pero su contenido textual varía (estrofa 3). Finalmente termina con una coda.

Estructura	# de compases	Progresión armónica
Intro 1	5	Dm – F – Gm – Dm
Intro 2	4	Dm
A - estrofa 1	13	//Dm – Gm – Dm// x3 – Dm – Gm – Eb – Dm
Intro 2	4	Dm
B - estrofa 2	16	//Bb – F# ^o – Gm// - //Gm – Dm//
Intro 2	4	Dm
B - estrofa 3	16	//Bb – F# ^o – Gm// - //Gm – Dm//
Coda	12	Dm – Gm – Bb – //Dm – C// - //Am – G// - Dm – Eb – Dm

Tabla 8. Análisis musical "Apamuy shungo".

Cuadro nativo (ver anexos, pág. 156). Este yumbo es el más contemporáneo (de esta lista) musicalmente debido a la armonía y sus saltos melódicos. Cuadro Nativo habla de la música tradicional indígena: sus mensajes, los instrumentos que se usaban y su importancia en celebraciones. Fue escrito por Luis Humberto Salgado Torres en los años 40 (Guerrero, 2013).

Es muy particular dentro de la música ecuatoriana el manejo melódico de este tema en específico, ya que hace el uso de imitaciones, desarrollos y modulaciones. En términos generales la melodía va confeccionándose en diferentes intervallos, pero destacan los intervallos ascendentes y descendentes de cuarta justa que son constantes y bastante notorios auditivamente.

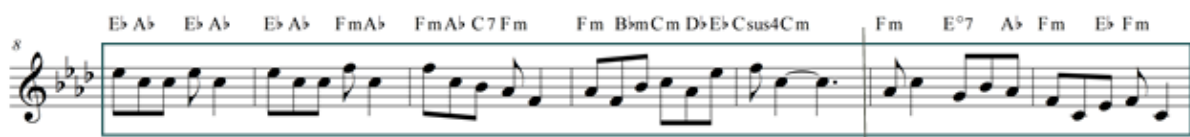


Figura 41. Fragmento del standard "Cuadro nativo" (c. 8-14).

Armónicamente es una obra exuberante, al menos existen dos acordes por cada compás y las progresiones usadas varían constantemente. Su centro tonal es Fm y tiene una modulación hacia su cuarto grado (Bbm).

Estructuralmente consta de tres partes sin considerar su introducción y coda. La parte A líricamente está formada por una estrofa que se repite y musicalmente por una frase que se repite con algunas variaciones melódicas y armónicas. La parte B contiene 2 estrofas (2 y 3); la segunda estrofa difiere en letra, melodía y armonía, es una variación de la primera. Y la última parte o C no es más que la repetición de la parte B solo que modulada hacia el cuarto grado menor (Bbm) de la tonalidad raíz, esta puede ser considerada como interludio ya que es solamente instrumental.

	Estructura	# de compases	Progresión armónica

A	Intro	4	*Exponer cada progresión armónica extendería demasiado el cuadro, por lo que es más cómodo verificarlo directamente en su anexo correspondiente (véase Anexo ***).
	Estrofa 1 - a	8	
	Estrofa 1 - a ¹	8	
B	Intro	4	
	Estrofa 2 - b	8	
	Estrofa 3 - b ¹	8	
C (Interludio)	a	8	
	b	7	
	Puente	4	
	Estrofa 1 - a ¹	8	
	Intro	4	
	Coda	6	

Tabla 9. Análisis musical "Cuadro nativo".

El yumbo (ver anexos, pág. 161). Este yumbo llamado de la misma forma que el género es obra de Pedro Pablo Echeverría Terán quien lo compuso en el año de 1962 (Guerrero, 2012).

Melódicamente se trata de un motivo de dos compases que varía a lo largo del tema con cambios de altura principalmente y a través de la modulación; en su segunda parte se encuentra ya un desarrollo del mismo.

Se encuentra en la tonalidad de Em natural en la parte de la introducción y en las partes A y B en Am armónica.



Figura 42. Fragmento del standard "El yumbo" (c. 22-28).

Este yumbo está formado básicamente por una parte A y una B, a las que las antecede una introducción; la segunda introducción hace una variación con respecto a la primera en sus 4 primeros compases intercambiado el acompañamiento a la voz principal y la melodía a la parte del acompañamiento.

Estructura	# de compases	Progresión armónica
Intro A	8	//Em – Bm// x4 – Em
A	8	C – E7 – Am – Em – C – E7 – Am – E7 – Am – Em – E7 – Am – Em
Intro B	8	//Em – Bm// x4 – Em
B	8	C – E7 – Am – Em – E7 – Am – Em

Tabla 10. Análisis musical "El yumbo".

Después de cada análisis se puede afirmar que la estructura de las canciones varía de acuerdo al género estilo de cada compositor, por lo que presentar un mismo cuadro analítico para todas las canciones no fue una opción ya que de alguna manera una difería de otra.

En conclusión, y pese a ciertas diferencias estructurales, la música ecuatoriana presenta algunas características que son constantes en la mayoría de composiciones y son las siguientes:



- Por lo general las introducciones o estribillos se mueven melódicamente dentro del primer grado o tónica.
- Las frases melódicas no siempre terminan en el tiempo fuerte del compás, muchos terminan en la sincopa o tiempos débiles.
- Los motivos o frases cuando no resuelven inmediatamente en una nota del acorde hacen uso de apoyaturas o retardos: en acordes menores y dominantes la apoyatura más usada es el cuarto grado (4ta u 11na), y en acordes mayores el sexto grado (6ta o 13na).
- Al estar las canciones en tonalidad menor, su segundo grado es un acorde menor con quinta bemol y es muy difícil encontrarlo dentro de una progresión.
- El tercer grado mayor, el cuarto menor y el sexto son acordes de los que la armonía es muy fanática, destaca el cuarto grado como un falso centro tonal y el sexto grado como una forma de modulación en donde casi siempre el tema destaca.
- Cuando existen dominantes secundarias, lo más común es que resuelve al cuarto grado menor.
- Para resolver al primer grado suele hacerse uso del segundo grado mayor bemol y su acción es similar a la de un sustituto tritonal. Es importante mencionar que muy a menudo este acorde se presenta en una progresión luego del cuarto grado menor y obviamente previo al acorde de tónica.
- Es muy común que antes y después de cada frase o estrofa se retome la introducción, estribillo o parte de ellos.
- La melodía del tema nace de uno o dos motivos, los cuales se repiten o varían ligeramente a lo largo de toda la canción.
- Estructuralmente la música ecuatoriana no tiene una forma definida



4.3. Análisis del proceso arreglístico tomando tres obras modelo.

En este punto se analizan tres arreglos que sirven como modelo para entender el proceso arreglístico del trabajo en general, ya que estos contienen tanto técnicas arreglísticas como interpretativas que están presentes en algún porcentaje en cada uno de los arreglos. Cabe recalcar que previo al proceso de los arreglos se obtuvo un standard (el cual también se usó para los análisis anteriores), es decir la melodía principal y el cifrado de cada tema seleccionado tomando como referencia las transcripciones y adaptaciones citadas anteriormente (ver anexos). Básicamente los arreglos están hechos en base a una melodía y su respectiva armonía, aunque en algunos de ellos solo se tomó la melodía y tonalidad como referencia y a partir de ello surgió todo su contenido musical.

Generalmente la melodía, armonía y ritmo son los elementos que caracterizan no solo canciones sino géneros y estilos, por lo que con el afán de mantener en un gran porcentaje la esencia de cada música, en las siguientes versiones se actuó de manera específica en la armonía, manteniendo intacto el aspecto rítmico y ligeros cambios melódicos en ciertos temas; La estructura de cada tema se mantiene, pero en la mayoría de casos se han variado o creado introducciones y finales.

Antes de realizar un análisis específico de los tres arreglos seleccionados, a continuación se presenta uno global de todas las versiones, mencionando el actuar en cada uno de ellos.

Arreglo o versión	Melodía	Armonía	Introducción	Coda/Final	Técnicas usadas
Despedida	Intacta	Acordes con tensiones	Nueva	Intacta	Armónicos, fingerstyle, y tapping



No me olvides	Intacta	Acordes de séptima y tensiones	Nueva	Nueva	Fingerstyle, armónicos y trémolo
Puñales	Intacta	Acordes con tensiones	Variación	Intacta	Tapping y fingerstyle
Vasija de barro	Variación mínima	Acordes de séptima	Variación	Variación	Slap y fingerstyle
El borrachito	Intacta	Intacta	Intacto la primera vez, su repetición varía	Nueva	Fingerstyle
Cuchara de palo	Variación mínima	Triadas y acordes de séptima	Intacta	No	Tapping, fingerstyle y slap
El Indio Lorenzo	Ligera variación	Triadas y acordes de séptima	Nueva	Nueva	Slap y fingerstyle
Apamuy Shungo	Intacta	Acordes de séptima y armonía por cuartas	Variación	Intacta	Slap, armónicos y fingerstyle
Cuadro Nativo	Intacta	Acordes de séptima	Nueva	Variación	Fingerstyle y trémolo
El yumbo	Intacta	Sin armonía	Intacta	Intacta	Slap

4.3.1. Análisis del arreglo “Despedida”. La tonalidad original es Dm pero por tesitura y facilidad en el uso de algunas técnicas interpretativas en el bajo eléctrico, se la modifico a Bm. A continuación la armonía que se conformó en esta versión.

	Estructura	Progresión armónica
Lento	Intro (lento)	Bm – C# ⁰ – F#7 – Bm
	Estrofa 1 - A	Gmaj7 – F#m7(b5) – B7(11) – Em7(add11) – C#dim – F#7(#11) – Bm7
	Puente	Bm7
	Estrofa 2 - A ¹	B7(#9) – Em7(add11) – Gmaj7 – F#m7(b5) – B7(11) – Em7(add11) – C#dim – F#7(#11) – Bm7
	Puente	Bm7
	Estrofa 3 - A ²	Em7 – F#m7(b5) – B7(11) – Em7(add11) – C#dim – F#7(#11) – Bm7
Allegro	Intro (allegro)	Bm7
	Estrofa - A ³	//B7 – Em// – G – C – B7 – Em – C – F#7 – Bm
	Coda	(F#7) Bm

Tabla 11. Análisis armónico del arreglo “Despedida”.

El tema inicia con una introducción usando la progresión $Im - IIm^{b5} - V7 - Im$, y para su desarrollo hace uso de los armónicos naturales por lo que la melodía se crea en base a las posibilidades que brinda este recurso centrándose principalmente en notas del acorde, el movimiento rítmico de esta (melodía) y su acompañamiento es una característica de esta técnica (temas como *Amazing Grace* de Victor Wooten, *A Portrait of Tracy* de Jaco Pastorius, entre otros, hacen uso de esta técnica); por lo general y como se verá en el arreglo esta técnica combina la línea de bajo con el uso de armónicos: en este caso se toca el bajo (que se mantiene

generalmente) y posterior a esto se ejecutan los armónicos creando líneas melódicas (estos se mantienen hasta que se apaguen naturalmente o con alguna acción voluntaria). Este pasaje se encuentra en 3/4 y sirve para contrastar el pulso binario en el que se desarrolla el tema (6/8).

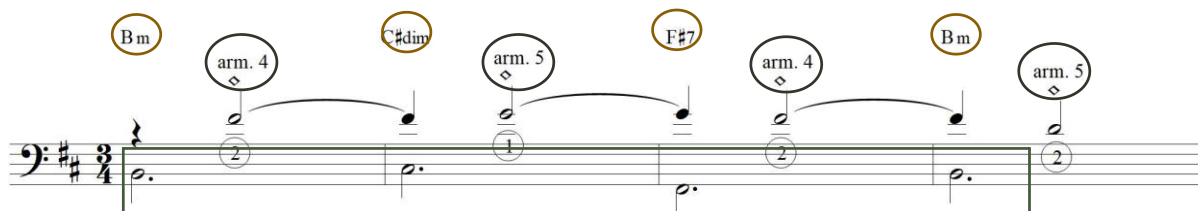


Figura 43. Parte de la introducción del arreglo "Despedida" (c. 1-4).

El primer motivo, con el que empieza la primera estrofa y además en el que se resuelve toda la canción con discretas variaciones en altura, se encuentra armonizado en terceras y cuartas con notas del acorde Gmaj7 e intermitente acompañado por el bajo marcando el ritmo del yaraví y la raíz del acorde.

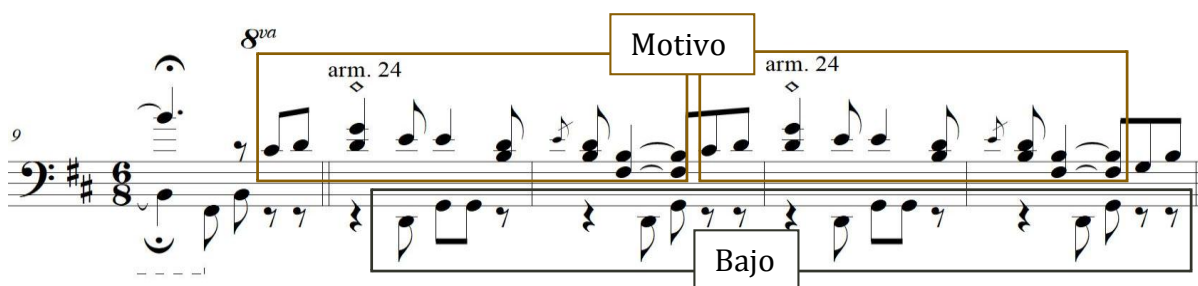


Figura 44. Motivo principal del tema (c. 10-13).

Posterior a esto el arreglo se caracteriza por la armonía de cuatriadas, donde algunas notas de la melodía fueron consideradas como tensiones (oncenas en este caso) y a partir de ello se formaron los acordes de esta rearmonización; ventajosamente esto ayudo a establecer la progresión *dos cinco uno* en dos ocasiones: F#m7b5 - B7(11) - Em7(add11) y C#dim - F#7(#11) - Bm7, esta progresión tonal es usada en varios géneros pero que caracteriza el jazz principalmente. En este pasaje (que tiene tres pequeñas variaciones del motivo principal) el acompañamiento en el bajo es continuo a diferencia del anterior.

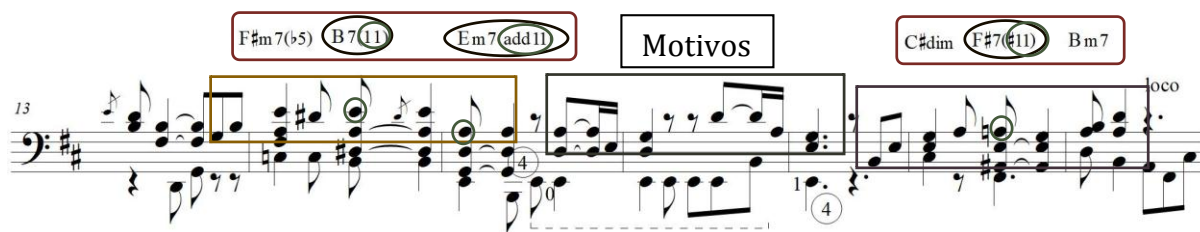


Figura 45. Pasaje del arreglo caracterizado por acordes con tensiones (c. 14-19).

Estas dos figuras (44 y 45) analizadas contienen gran información y son claves ya que a partir de estas se conforman las estrofas faltantes de la parte lenta del yaraví. En la figura 44 hay un predominio de la melodía con ciertas armonizaciones y acompañamiento del bajo, mientras en la siguiente la armonía es muy notoria y el acompañamiento del bajo constante. Con esto podemos citar fácilmente los cuatro factores que hay que tener en cuenta para la elaboración de un arreglo: el *enfoque*, que claramente esta sobre la melodía, la *economía*, cuando estratégicamente se evitaron los acordes completos en la primera semifrase para aplicarlos en las siguientes creando contraste y generando *variedad* en el arreglo, todo esto ayuda a mantener el *balance o estabilidad* de la estrofa.

Como es predecible en nuestra música, antes o después de cada estrofa se toca la introducción o un puente para conectarlas entre sí; de la misma manera a continuación se hizo un pequeño o puente de dos compases sobre el primer grado de la tonalidad, manteniendo así la forma del standard o tema base.



Figura 46. Puente entre estrofa y estrofa (c. 20-21).

Después del puente, la segunda estrofa mantiene el mismo criterio que la primera (armonización de la melodía y bajo) ya que se trata de una pequeña variación en la armonía y

melodía del primer motivo, luego retoma el siguiente motivo exactamente igual. Este pasaje empieza en la dominante secundaria del IV grado y posteriormente resuelve (B7 - Em). Los acordes presentes en este fragmento también contienen tensiones: B7 (#9) y el ya visto antes Em(add11).

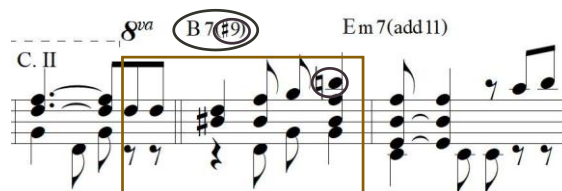


Figura 47. Inicio de la segunda estrofa (c. 22-23).

En la tercera estrofa se aprovechó que los cuatro primeros compases (dos motivos) se encuentren una octava más baja, a diferencia de la estrofa inicial, para rearmonizarla (de Gmaj7 a Em) y cambiar su textura por la de una melodía, acompañada de una nota pedal en el bajo y *dead notes* (ver pág. 63) para crear la sensación de un instrumento de percusión generando ritmo.



Figura 48. Motivo principal en una octava baja (inicio estrofa 3), nota pedal en el bajo y *dead notes* (c. 34-37).

Luego de la última estrofa de la parte Lenta empieza el allegro, enganchando el puente usado después de cada estrofa, a una variación de la introducción original del allegro con el uso del pizzicato, todo esto en Bm.

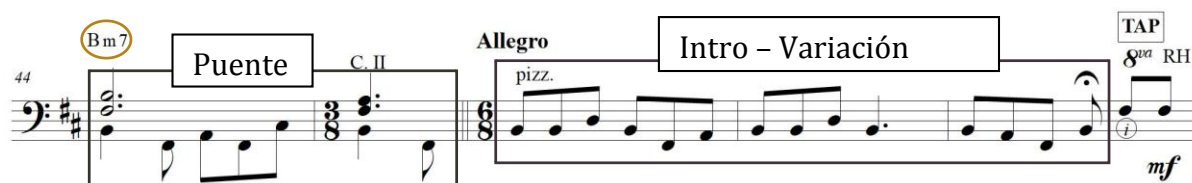


Figura 49. Introducción del Allegro (c. 44-48).

La textura del allegro se reduce a una melodía y una línea de bajo que imita el walking bass en géneros como el blues y jazz, lo interesante de este final es la técnica con la que se ejecuta esta sección, el tapping a dos manos.



Figura 50. Parte del allegro, tapping a dos manos (c. 49-55).

Finalmente la coda del tema se mantiene intacta en esta versión a fin de emular los finales que realizan los grandes maestros del requinto en nuestra música nacional. Las notas de la melodía pertenecen al acorde Bm.

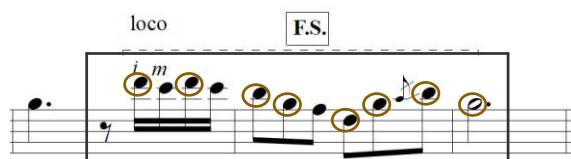


Figura 51. Final del "Despedida". Coda (c. 61-62).

4.3.2. Análisis del arreglo “Vasija de barro”. La canción Vasija de barro adaptada y versionada para bajo eléctrico destaca por su rearmonización usando acordes de séptima y variando ligeramente la melodía simplemente como ayuda para establecer algunas progresiones armónicas. La forma de la canción no tuvo ninguna variación especial más que la adición de un compás de 3/8 al final de cada frase para agregar un sonido percutido. Las progresiones armónicas usadas en este arreglo se presentan a continuación.

Estructura	Progresión armónica
Intro	//Em7 – Bm7 – Em7 – Bm7 – Em//
Estrofa 1 - A	// E7 – Am7 – Em – G#m7(b5) – C#7 – F#m7 – B7 – Em7// - // G – D#m7(b5) – Em7 – D#m7(b5) – Em7 – G#m7(b5) – C#7 – F#m7 – B7 – Em7//
Intro	//Em7 – Bm7 – Em7 – Bm7 – Em//
Estrofa 2 - B	//Cmaj7 – B7 – Em7// - // G – D#m7(b5) – Em7 – D#m7(b5) – Em7 – G#m7(b5) – C#7 – F#m7 – B7 – Em7//
Coda	Em7

Tabla 12. Análisis armónico del arreglo "Vasija de barro".

La introducción de esta canción fue adaptada a la técnica del slap por lo que surgieron algunas variaciones, sobre todo en la altura de algunas notas ya que esta técnica maneja dentro de sus sonidos intervalos y saltos grandes que fácilmente pueden sobrepasar la octava, es así que algunas notas simplemente se movieron hacia su octava alta y otras se adaptaron al nuevo movimiento melódico que sin embargo es bastante relacionado con el original para mantener la misma idea introductoria. El campo armónico es el mismo que en la introducción original.

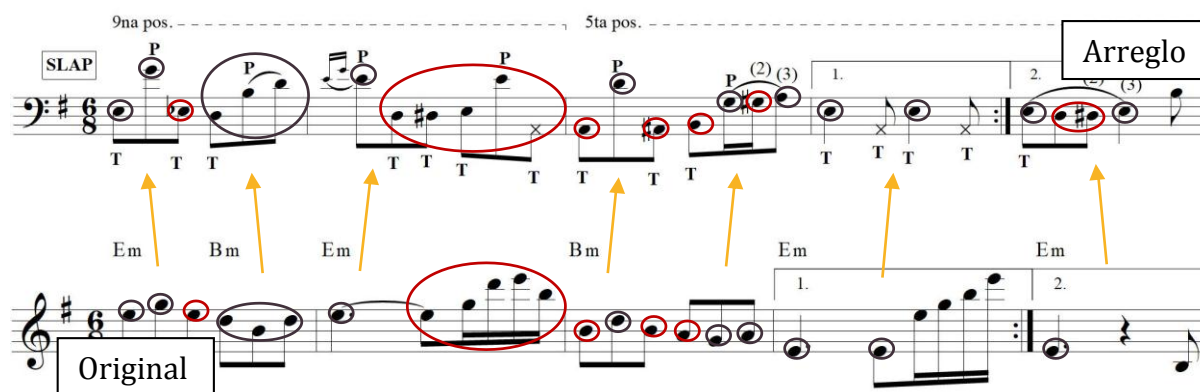


Figura 52. Introducción "Vasija de barro". Variación melódica para la adaptación al slap (notas en rojo difieren de la original, las otras son la mismas o en octava diferente).

La primera estrofa de la canción está formada por tres motivos (que en realidad son variaciones de uno) que se repiten siguiendo un orden ya establecido. El primer motivo se desarrolla en la progresión E7 – Am7 – Em7, una armonía diferente a la original con el fin de incluir el cuarto grado, que es característico en la música ecuatoriana y a su vez hacer que las notas de la melodía sean parte del acorde como séptima; en el primer compas de este motivo la tercera del acorde (G#) está en el bajo como nota de paso lo que ayuda a definirlo como dominante secundaria (en este caso de Am7), el motivo termina con Em y aunque no posea la tercera que lo caracterice, auditivamente Em es lo más cercano debido al contexto que lo precede.

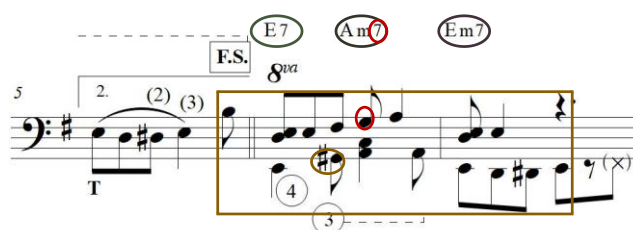


Figura 53. Primer motivo de la estrofa uno (c. 6-7).

El segundo motivo contiene las cadencias II V I y aparecen en dos ocasiones: G#m7(b5) – C#7 – F#m7 y F#m7 – B7 – Em7. El acorde F#m7 proviene del intercambio entre el segundo grado de la tonalidad menor (Em) y su paralela mayor (E), este primer II V I tonaliza a F#m.

El siguiente II V I toma al mismo F#m7 y lo transforma en II grado de la siguiente progresión que desemboca en el primer grado o tónica del tema (Em). En algunas ocasiones las notas de la melodía son apoyaturas. Este fragmento además contiene una indicación de dinámica la cual sugiere que se produzca un decrescendo, esto como una respuesta al hecho de que la melodía empieza aguda y empieza descender, al final el pizzicato ayuda a que el ataque sobre las cuerdas sea mucho más delicado haciendo que se note aún más un final decrescendo.

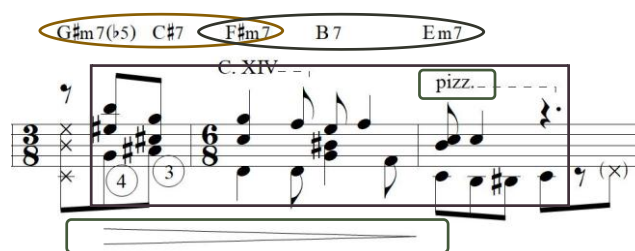


Figura 54. Segundo motivo de la primera estrofa (c. 9-10).

Entre cada motivo claramente existe la presencia de *dead notes* y un compás de 3/8 que sirven como ayuda para remarcar rítmicamente la cualidad trocaica del danzante.

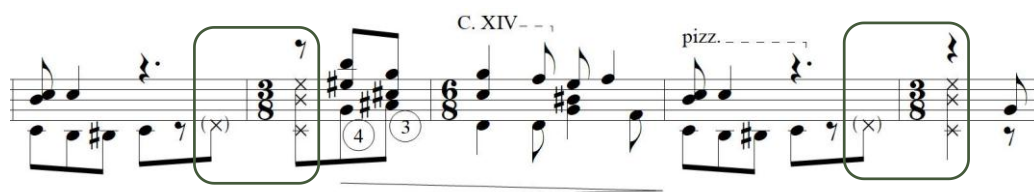


Figura 55. Incorporación del compás de 3/8 y el motivo rítmico percutido.

El último motivo de esta estrofa presenta como principal novedad el uso de una contramelodía en la línea de bajo, que no se presenta de inmediato sino después de presentar los valores largo y corto que caracterizan al danzante. De igual manera una nota (C) de la melodía original fue alterada para poder establecer el acorde D#m7(b5) dentro de la progresión G – D#m7(b5) – Em7 – D#m7(b5) – Em7 y así ser parte de él como su séptima (C#). El séptimo grado de esta progresión esta alterado debido a que se lo intercambio con el séptimo grado de la escala de E.

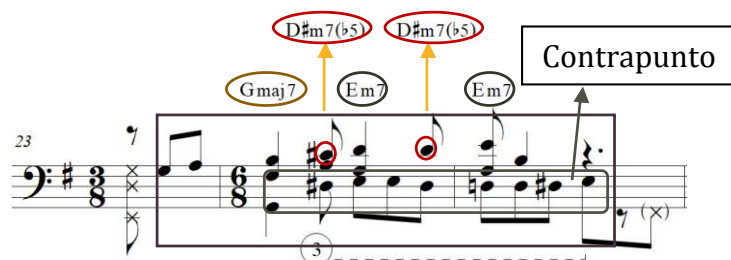


Figura 56. Tercer motivo de la estrofa uno. Contra melodía en el bajo (c. 24-25).

En la segunda estrofa existe un pasaje nuevo y luego se repiten el tercer y segundo motivo de la primera estrofa. Al igual que en el tema raíz (tema original) este pasaje se establece dentro del acorde de C o sexto grado (muy característico para lograr pasajes sobresalientes) con la diferencia de que este incluye la séptima. La melodía tan solo modifico una nota (D) subiéndola medio tono (D#) para generar algo de tensión, esto tomando en cuenta como nota del acorde se formaría un Cmaj7(#9). El bajo de esta sección es un pedal en donde mantiene el C a ritmo de danzante; al final de esto se presenta la cadencia perfecta (V–Im) hacia Em7.

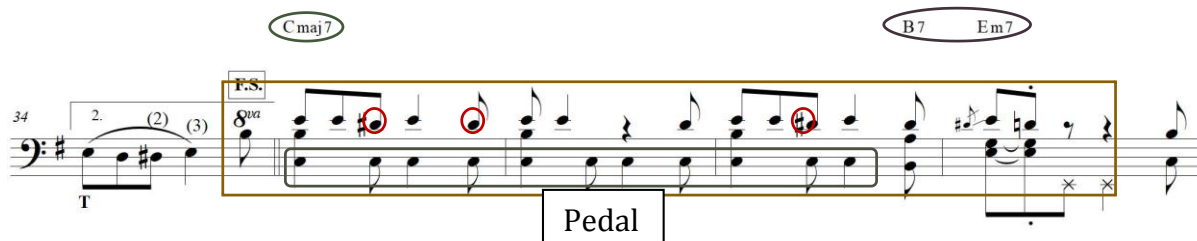


Figura 57. Inicio de la segunda estrofa. Pedal en el bajo (c. 35-38).

La forma de la canción en esta versión y teniendo en cuenta ya solo la parte musical se definiría así: introducción, A (estrofa 1), introducción, B (estrofa 2), introducción, B y la codetta final que es una variación de la original tomando también ideas de la introducción.

El final está en Em7 y contiene a parte del slap, la técnica del tapping, que ayuda en la ejecución de pasajes con mayor velocidad; los tresillos cierran esta sección de figuraciones cortas (no muy comunes en conjunto dentro de este género pero que generan variedad en el final de la canción), seguidas de figuraciones más largas que hacen que el tema concluya dentro

del contexto general de la obra.

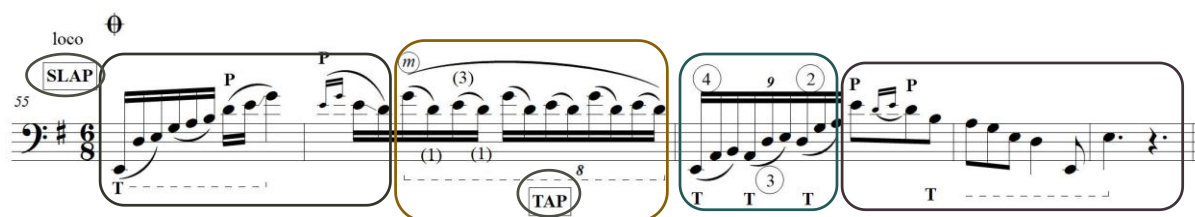


Figura 58. Coda "Vasija de barro" (c. 55-59).

4.3.3. Análisis del arreglo "Apamuy Shungo". Esta versión mantiene la forma del arreglo coral realizado por Gerardo Guevara y se caracteriza principalmente por el uso de las técnicas fingerstyle y slap que se usan para contrastar cada repetición de frase, con cambios de textura; sumado a esto también es importante destacar el uso de acordes conformados con intervalos de cuartas, esto tanto en la parte introductoria como en la parte final o coda.

Al hacer uso de la técnica del slap y específicamente en este arreglo la armonía se mantiene por defecto (solo en partes que contienen esta técnica) ya que tan solo se modifica ciertas partes en la melodía con el fin de adaptarla. En este cuadro se presenta las progresiones de acordes usadas; con un asterisco se indicaran las notas raíces para establecer la armonía por cuartas, por ejemplo si la nota es un A, las siguientes serán D y G.

Estructura	Progresión armónica
Intro 1	*A – *C – *F – Dm7
Intro 2	Dm
Estrofa 1 - A	//Dm – D7 – Gm7// x3 – Dm – D7 – Gm7 – Eb – Dm
Intro 2	Dm
Estrofa 2 - B	//Bbmaj7 – F7 – Bbmaj7 – D7 – Gm7// - //Gm7 – Dm//
Coda	Dm – Gm – Bb – // *D – *C// - // *A – *G// - Dm – Eb – Dm

Tabla 13. Análisis armónico del arreglo "Apamuy shungo".

La introducción inicial comienza con arpeggios que forman parte de una armonía cuartal, las notas ordenadas en intervalos de cuarta serían por ejemplo en el primer compás A, D y G, sin embargo en este caso el segundo intervalo tan solo está colocado a la octava (A, G y D) para coincidir con la primera nota de cada compás en la melodía original. Como se tratan de arpeggios el *let ring* indica a que todas las notas se mantengan, formando así la sonoridad del acorde, el *rubato* brinda la posibilidad y libertad de expresar el pasaje sin sujetarse estrictamente a su tempo y figuración.

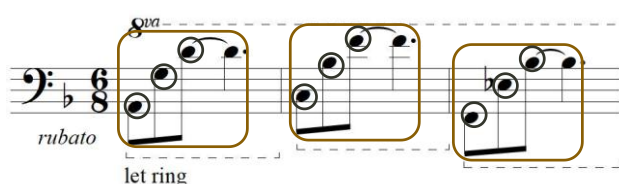


Figura 59. Primera parte de la introducción. Armonía por cuartas (c. 1-3).

Luego de esta armonía por cuartas aparece la escala pentatónica¹⁰² de Dm con notas de paso cromáticas entre D – C y A – G, este pasaje une la introducción con el estribillo de la canción.

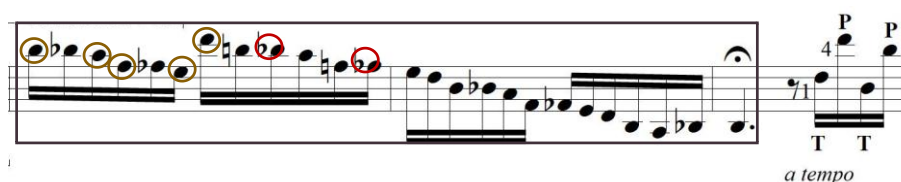


Figura 60. Segunda parte de la introducción. Puente hacia el estribillo (c. 4-6).

La segunda introducción de la canción se mantiene en Dm igual que en el arreglo original y usa la técnica del slap, tal como lo vimos en el capítulo anterior (El bajo eléctrico) y también en el análisis anterior (Vasija de barro), las *dead notes* en esta técnica son muy comunes y es lo que se ha añadido junto a ciertos cambios en la figuración para acoplarlo a las características

¹⁰² La escala pentatónica o pentafónica (menor) está formada por la sucesión de cinco sonidos pertenecientes a los grados I, III, IV, V y VII de la escala menor.

de

esta

(técnica).

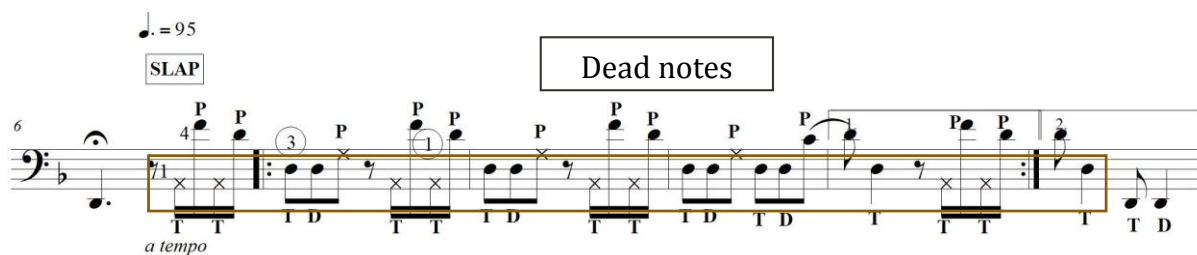


Figura 61. Introducción 2 "Apamuy shungo" (c. 7-11).

Como se mencionó al inicio de este análisis, el cambio de textura en cada repetición de las frases es el aspecto que más se nota dentro del arreglo, principalmente en las estrofas; la primera semifrase esta una octava más abajo que la segunda por comodidad en el uso del slap y su posterior repetición ya armonizada conserva la melodía intacta. La armonía en estas frases sustituye los acordes originales por acordes con séptimas y la adición de dominantes secundarias.

Frase en slap:

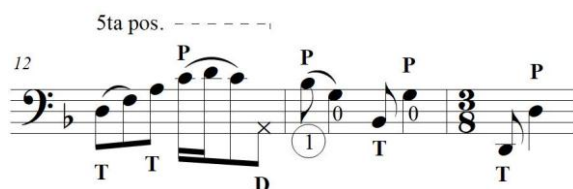


Figura 62. Frase en slap (c. 12-14).

Repetición en fingerstyle:

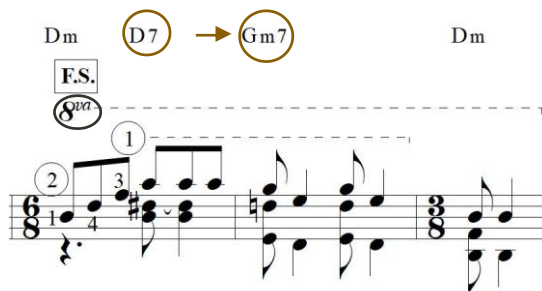


Figura 63. Repetición de la frase anterior armonizada (c. 15-17).

En estrofas posteriores y sus semifrases se guarda el mismo indicio para su desarrollo tanto en textura como en el uso de técnicas, por lo que tan solo se citaran siguientes partes para corroborarlo y constatar el cambio en la armonía con el uso de séptimas y dominantes secundarias. En el slap se hace uso de *dead notes*, dando continuidad rítmica a la melodía; en los puntos donde no hay melodía toma presencia el bajo con una figuración rítmica yámbica; después de la frase con esta técnica, la siguiente se desarrolla con el fingerstyle generando un antecedente y consecuente (pregunta y respuesta entre semifrases) con diferente textura y tímbrica.

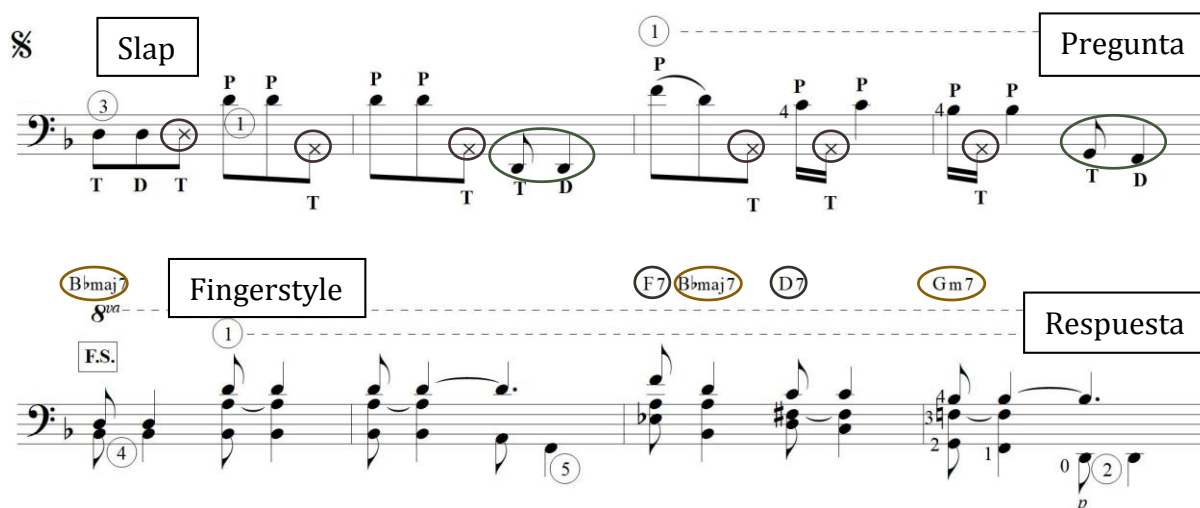


Figura 64. Estrofa dos (c. 30-37).

El uso de fillers rítmicos se adapta perfectamente en la ejecución de melodías usando el slap y se presentan en esta versión al igual que las notas en el bajo cuando no hay melodía, remarcando el ritmo del yumbo.

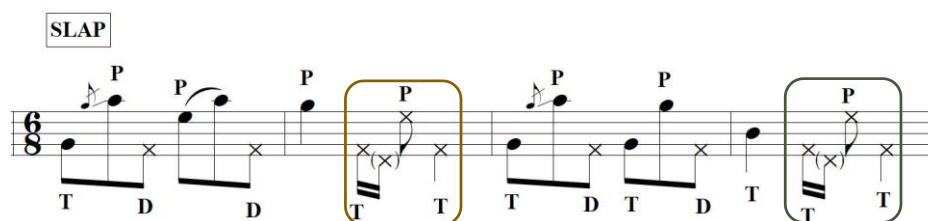


Figura 65. Uso de fillers con "dead notes" (c. 38-41).



Capítulo 5

**Arreglos de música tradicional
ecuatoriana para bajo eléctrico;
Yaraví, Yumbo y Danzante.**



A continuación este capítulo se presta especialmente para la presentación de partituras y su sistema de notación musical, siendo estas el punto de llegada del trabajo y por ende uno de los aspectos más importantes, alejándolo (a criterio personal) de su vinculación con los anexos.

5.1. Nomenclatura

El bajo eléctrico es un instrumento capaz de producir sonidos a través de técnicas no convencionales, por lo que se hace importante la elaboración de un *sistema de notación especial* que se sume al usado universalmente.

Al usar el programa de edición de partituras *Finale* para el desarrollo de los arreglos, se hará uso de la mayoría de sus funciones con respecto al sistema de notación musical, acotando las que se crearon.

5.1.1. Algunas especificaciones de la notación preestablecida (Finale)

SISTEMA DE NOTACIÓN PREESTABLECIDA (FINALE)		
Símbolo/Marca	Significado	Nota/Explicación
RH	Mano derecha	Usada en el tapping para especificar que la mano derecha será usada en la ejecución de ese pasaje.
LH	Mano izquierda	Usada en el tapping para especificar que la mano izquierda será usada en la ejecución de ese pasaje.
Loco	Desoctavar	




		Termino que señala el regreso a su octava original después de una indicación de cambio.
let ring	Dejar sonando	Hacer que las notas permanezcan sonando pese al valor de su figuración.
	Armónico	Establece el uso de un armónico. Se acompaña con una especificación del tipo de armónico a ejecutar (ver en las siguientes tablas).

Tabla 14. Especificaciones y aclaraciones sobre la notación que establece Finale.

5.1.2. Sistema de notación especial

SISTEMA DE NOTACIÓN ESPECIAL/FINGERSTYLE		
Símbolo/Marca	Significado	Nota/Explicación
	Fingerstyle	El uso normal de los dedos para pulsar las cuerdas, se la ha indica para neutralizar técnicas como el slap o tapping.
0	Cuerda al aire	Indica que la nota a ejecutar se encuentra en un cuerda al aire.
1	LH. Dedo 1	Usar el dedo 1 (índice) de la mano izquierda.
2	LH. Dedo 2	Usar el dedo 2 (medio) de la mano izquierda.



<i>3</i>	LH. Dedo 3	Usar el dedo 3 (anular) de la mano izquierda.
<i>4</i>	LH. Dedo 4	Usar el dedo 4 (meñique) de la mano izquierda.
<i>p</i>	RH. Pulgar	Usar el dedo pulgar de la mano derecha.
<i>i</i>	RH. Índice	Usar el dedo índice de la mano derecha.
<i>m</i>	RH. Medio	Usar el dedo medio de la mano derecha.
<i>a</i>	RH. Anular	Usar el dedo anular de la mano derecha.
	Número de cuerda*	Un número dentro de un círculo indica la cuerda (1, 2, 3, 4, 5) donde será más factible ejecutar el fragmento.
I, II, III, IV, etc.	Número de traste*	Indica el número de traste donde se debe tocar aquel fragmento.



C. I, C. II, C. III, etc.	Cejilla*	Se debe usar una cejilla o un puente en el traste denominado por el número romano.
1ra pos., 2da pos., etc.	Sectorizar pasajes	En cada posición se encuentran todas las notas del diapason entre el primer y cuarto traste (1ra pos.), segundo y quinto (2da pos.), y así sucesivamente.
<i>arm. art.</i>	Armónico artificial	Ver Principales técnicas usadas en el bajo eléctrico, Armónicos.
<i>arm.5, 7, etc.</i>	Armónicos naturales	Uso de armónicos naturales presentes en los trastes indicados (Ver principales técnicas usadas en el bajo eléctrico, Armónicos).
<i>rasg.</i>	Rasgado	Utilizar rasgado para ejecutar el pasaje, simulando el rasgado en una guitarra.

Tabla 15. Sistema de notación especial para el fingerstyle. * Este tipo de notación se puede usar en todas las técnicas aplicada a este trabajo.

SISTEMA DE NOTACIÓN ESPECIAL/TAPPING		
Símbolo/Marca	Significado	Nota/Explicación
TAP	Tapping	Indicación para hacer el uso de esta técnica; normalmente existirán dos sistemas en clave de Fa, uno para cada mano.
(1)	LH. TAP. (dedo 1)	Esto indicará tapping con el dedo expuesto (1, 2, 3 o 4) de la mano izquierda. No es necesaria la indicación TAP ni doble sistema.





	RH. TAP. (índice)	Esto indicara tapping con el dedo índice, medio, anular o meñique (ñ) de la mano derecha. No es necesaria la indicación TAP, ni doble sistema.
<i>arm. tap.</i>	Armónico estilo tapping	Ver Principales técnicas usadas en el bajo eléctrico, Armónicos.

Tabla 16. Sistema de notación en el tapping.

SISTEMA DE NOTACIÓN ESPECIAL/SLAP		
Símbolo/Marca	Significado	Nota/Explicación
	Slap	Indicación para el uso de la técnica del slap.
T	Thumb	Ver Principales técnicas usadas en el bajo eléctrico, Slap. Será colocada sobre o bajo la nota.
D	Double thumb	Aprovechar el dorso (uña) del pulgar luego del thumb para ejecutar la cuerda. Ver Víctor Wooten.
P	Pop	Ver Slap. No debe ser confundido con el uso del dedo pulgar en el fingerstyle (<i>p</i>), incluso esta está en mayúscula y negrita.
	RH. Dead notes*	Con la mano derecha se obtendrán las “notas muertas” (clics). La nota indica la cuerda al aire en la que se hará la dead note.
		Indica que las notas muertas, clics o sonidos percutidos se obtendrán con la mano



	LH. Dead notes	izquierda. Siempre ubicado en el espacio de Fa entre paréntesis.
--	----------------	--

*Tabla 17. Sistema de notacion para el slap. * Este tipo de notación se puede usar en todas las técnicas aplicada a este trabajo.*



5.2. Partituras



5.2.1. Despedida

Ulpiano Benítez



Bajo Eléctrico

Despedida Yaraví

Ulpiano Benitez
Arr.: Paul Avila

Lento

arm. 4

arm. 5

arm. 4

arm. 5

5

arm. 7

arm. 4

arm. 5

arm. 3+

arm. 4

arm. 4

arm. 5

arm. 4

arm. 5

arm. 4

let ring (armónicos)

8^{va}

9

arm. 24

arm. 24

15

loco

2da pos. -----

loco (solo voz mas baja)

21

C. II

8^{va}

arm. 24

27

loco

2da pos. -----

loco (solo voz mas baja)



Despedida

33 C. II ① 8^{va}

39 loco (solo voz mas baja)

44 Bm7 C. II Allegro pizz. TAP 8^{va} RH *mf*

49 RH LH *mp*

56 loco F.S. *i m*

The musical score is written for guitar and includes vocal lines. It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score is divided into systems. The first system (measures 33-38) features a guitar line with a circled '1' and an octave sign '8va'. The second system (measures 39-43) includes a vocal line marked 'loco (solo voz mas baja)' and a guitar line with a circled '4'. The third system (measures 44-48) starts with a Bm7 chord, followed by a guitar line marked 'C. II', 'Allegro', and 'pizz.'. It ends with a 'TAP' instruction and an octave sign '8va' for the right hand (RH), with a dynamic marking of *mf*. The fourth system (measures 49-55) shows a piano accompaniment with RH and LH staves, marked *mp*. The fifth system (measures 56-60) features a guitar line with a 'loco' instruction and a final section marked 'F.S.' with a dynamic marking of *i m*.



5.2.2. No me olvides

Cristóbal Ojeda



Bajo Eléctrico

No me olvides

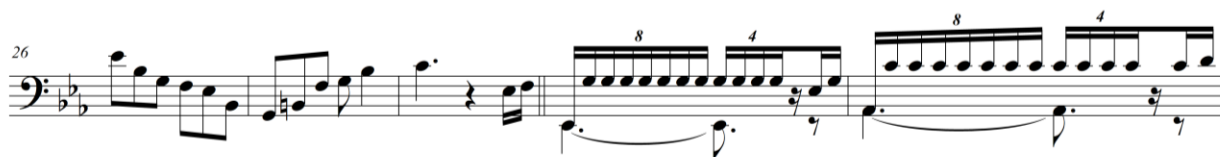
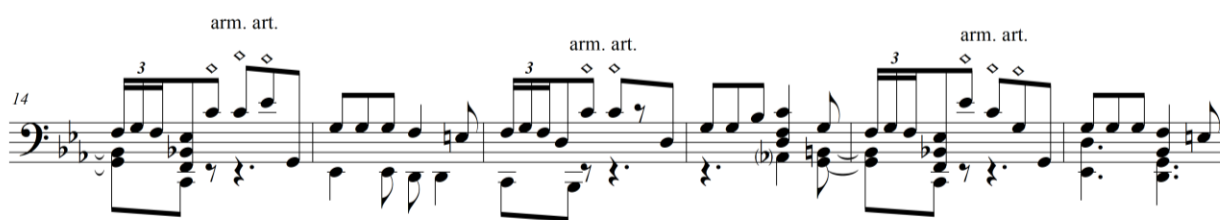
Yaraví

Cristóbal Ojeda

Arr. Paul Avila

Lento tristemente

8^{va}





No me olvides

31

35

41

48

54

59

loco

8^{va}

arm. art.



5.2.3. Puñales

Ulpiano Benítez



Bajo Eléctrico

Puñales

Yaraví

Ulpiano Benítez
Arr.: Paul Avila

Lento

TAP **8^{va}** (1) (2) **a** **i** **F.S.**

let ring

7 **TAP** **8^{va}** (1) (2) **a** **i** **F.S.** loco

let ring

14 **8^{va}** loco **8^{va}**

Allegro

20 **1. TAP** **2.**

26

32 loco loco

39 loco



5.2.4. Vasija de barro

Gonzalo Benítez & Luis Valencia



Vasija De Barro

35 *8va*

39

43 C. XVII C. XIV-- pizz.---

49 C. XVII C. XIV-- pizz.---

55 loco \oplus SLAP P P (m) (3) 4 9 2 P P T T T T T TAP

D.S. a la Coda SLAP T



5.2.5. El borrachito

Luis María Gavilanes



Bajo Eléctrico

El Borrachito

Danzante

Luis María Gavilanes Díaz
Arr.: Paul Avila

♩. = 70

8 C. II 1ra pos. 1.

15 2.

22 C. II

29 1. 2.



5.2.6 Cuchara de palo

José Luis Rivadeneira



Bajo eléctrico

Cuchara de Palo

Danzante

Jose Ignacio Rivadeneira

Arr.: Paul Avila

♩. = 97

8^{va}

TAP

RH

LH

arm. tap.

3

4

7

13

3

4

3

19

arm. tap.

3

4

2/3

4

m

F.S.



5.2.7. El indio Lorenzo

Marco Bedoya



5.2.8. Apamuy Shungo

Gerardo Guevara



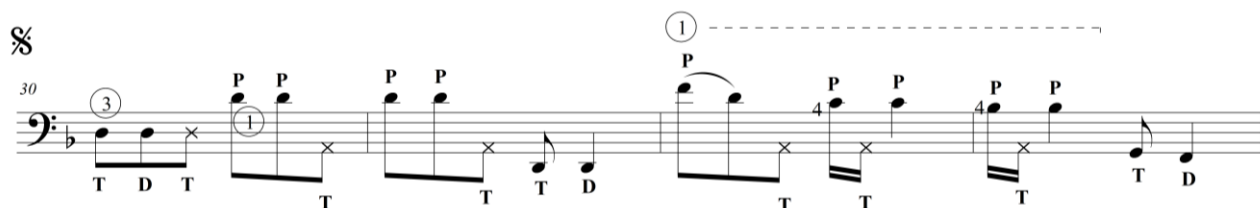
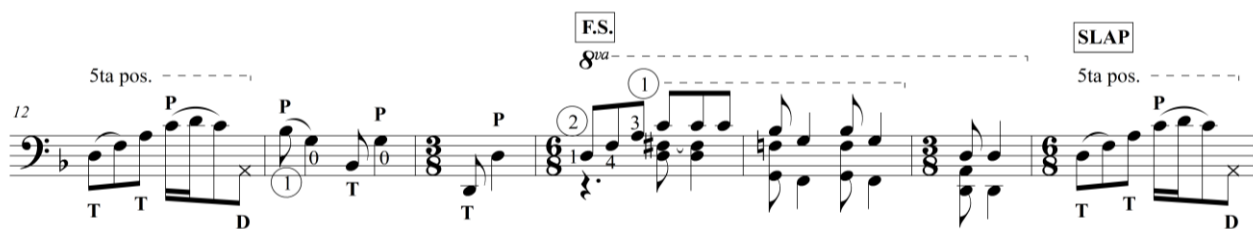
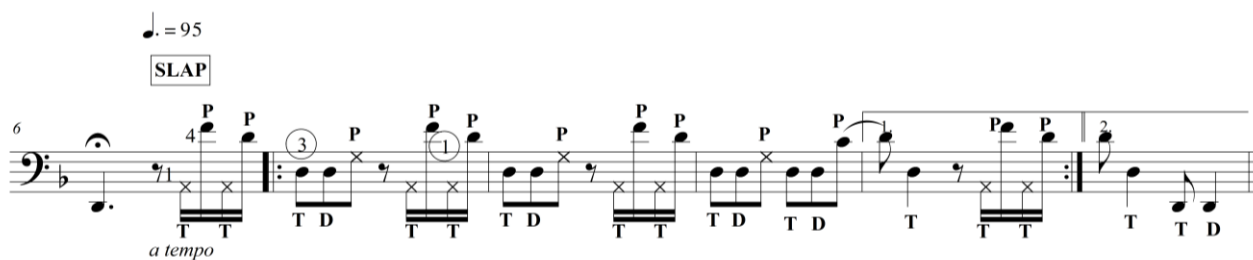
Bajo Eléctrico

Apamuy Shungo

Yumbo

Gerardo Guevara
Arr.: Paul Avila

Lento





5.2.9. Cuadro Nativo

Luis Humberto Salgado



Bajo Eléctrico

Cuadro Nativo

Yumbo

Luis Humberto Salgado

Arr.: Paul Avila

8va

XIV

loco

4

8va

♩ = 135



Cuadro Nativo

43

50 loco 8^{va} $\text{♩} = 90$

58

65

72 $\text{♩} = 75$ *p* *i m a* *marcato*

74

76



5.2.10 El yumbo

Pedro Echeverría



Bajo Eléctrico

El yumbo

Yumbo (Slap estudio)

Pedro Pablo Echeverría Terán

Arr.: Paul Avila

♩ = 110

SLAP

The musical score is written for electric bass in 6/8 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 110 beats per minute. The score is divided into five systems, each containing a staff of music with various techniques indicated by letters above the notes: 'P' for pick attack, 'T' for thumb attack, and 'D' for double attack. The first system (measures 1-6) includes a 'SLAP' instruction in a box. The second system (measures 7-13) continues the melodic line. The third system (measures 14-19) features a repeat sign. The fourth system (measures 20-25) includes a key signature change to two sharps (F# and C#). The fifth system (measures 26-31) concludes with two endings, marked '1.' and '2.'.



CONCLUSIONES

De acuerdo a lo que se planteó en la parte inicial de este proyecto se logró englobar todo lo expuesto satisfactoriamente, la música tradicional ecuatoriana, los arreglos o versiones musicales y el bajo eléctrico juntaron sus características en este trabajo dando la posibilidad de obtener material documentado que sin duda alguna facilitara el abordaje de estos temas.

Versionar una canción implica procesos que deben ser manejados estratégicamente de acuerdo al producto que se quiera obtener. Es importante tener en cuenta que un arreglo tiene que estar balanceado en todos sus aspectos, debe tener un aspecto que resalte y sobre el cual va a estar el enfoque principal, tiene que estar conformado de tal manera no existan sobrecargas ni saturaciones para lo que se debe economizar en el uso de recursos y siempre incorporar dentro de sí elementos que causen impresión en el oyente. En una versión la melodía, la armonía y el ritmo son elementos característicos y que en base a la magnitud del cambio esta podrá tener diversos enfoques y alcances, vale destacar que la melodía es aquello que mantiene a un tema dentro de su esencia, en tanto que los elementos restantes ayudan a que esa esencia se traslade y exprese como si fuese un lenguaje diferente pero con un mismo mensaje y contexto que lo preceden.

La música ecuatoriana a pesar de tener influencia de varias corrientes de mestizaje es sin duda alguna aquella que da identidad a nuestra patria y es bastante satisfactoria cada intención de mantenerla en auge, para lo cual es valedero el uso de diferentes corrientes estéticas y/o académicas para que esta se encuentre en estándares de difusión. La música de nuestro país y sobre todo la tradicional se mantiene principalmente dentro de nuestro entorno y gracias a estos procesos pueden llegar a diferentes públicos alrededor del mundo.

El bajo eléctrico ha evolucionado considerablemente y a pesar de tener menos de un siglo es sin duda alguna importantísimo dentro de la música popular, por lo que desde su aparición su desarrollo ha ido en aumento a través de grandes exponentes que hoy sirven como modelos



para continuarlo. Intérpretes y diferentes técnicas de ejecución han sido documentadas, aumentando de esta manera la posibilidad de tener acceso a este tipo de material poco común en nuestro medio.

Este trabajo facilita el acceso a música tradicional ecuatoriana fusionada con técnicas tanto arreglistas como interpretativas colocándolas sobre una corriente actual de la música popular, este repertorio puede ser utilizado como material didáctico en el estudio del bajo eléctrico ya que contiene una gran parte de las posibilidades sonoras que se pueden encontrar en el instrumento.

RECOMENDACIONES

Este tipo de trabajos hacen que parte de la identidad cultural de nuestro país alcance nuevos públicos y distintos horizontes por lo que se deben realizar a menudo sin dejar que esta desaparezca o reduzca su auge.

En la realización de tareas siempre es necesario tener un conjunto de estrategias para elaborarlas, en este caso en la realización de arreglos sin importar el formato en el que se vaya a trabajar es fundamental planificar y seguir un proceso para que los resultados sean satisfactorios y puedan incluso ser fundamentados y defendidos ante cualquier situación. Será de gran ayuda analizar la fuente de la que se va a partir y de sus posibles versiones existentes también.

Como con cualquier instrumento la realización de arreglos y la efectividad de estos al aplicarlos a la interpretación dependerán de cuanto uno conoce de él, de esta manera conocer y/o dominar un instrumento facilitará el proceso arreglístico y posteriormente su interpretación si tuviera que darse el caso.



Dar a un instrumento un número determinado de funciones hace que las capacidades de los intérpretes, arreglistas y creadores sean limitadas, la idea es explotar y aprovechar al máximo hasta lo desconocido de éste.



BIBLIOGRAFÍA

- Abbagliati, M. (1 de Julio de 2008). *Charleston Rhythm Jazz Comping*. Recuperado el 6 de Noviembre de 2017, de Blog de Guitarra Jazz:
<http://marioabbagliatijazzguitar.blogspot.com/2008/07/charleston-rhythm-jazz-comping.html>
- Aceldo, J. (2012). *Estudio histórico de las influencias del yaraví en la música folklórica en el Ecuador durante los últimos 25 años*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Aguado, D. (1843). *Nuevo método para Guitarra*. Madrid: Aguado.
- Aharonián, C. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Revista de Música Latinoamericana*, 189-225.
- Alchurrón, R. (1991). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Ricordi.
- Aretz, I. (1962). *Músicas pentatónicas en Sudamérica*. Caracas: Imprenta Nacional. Obtenido de <http://www.bibvirtual.ucb.edu.bo/etnias/digital/106000218.pdf>
- Artaza, J., & de Benito, L. Á. (2004). *Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical*. Master Ediciones.
- Bacon, T., & Moorhouse, B. (1995). *The bass book*. Londres: Balafon Books. Obtenido de myplace.frontier.com.
- Belinche, D., & Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical* (Primera ed.). Buenos Aires: EDULP.
- Biography.com Editors. (2 de Abril de 2014). *Flea Biography.com*. Recuperado el 29 de Octubre de 2017, de The Biography.com website:
<https://www.biography.com/people/flea-20784649>
- Blecha, P. (18 de Septiembre de 2005). *Tutmarc, Paul (1896-1972), and his Audiovox Electric Guitars*. Obtenido de Historylink.org: <http://www.historylink.org/File/7479>
- Bobri, V. (1972). *Complete study of tremolo for the classic guitar*. Miami: Belwin Mills, c/o CPP/BELWIN, INC.
- Davies, C. (27 de Febrero de 2014). *James Jamerson: 11 iconic basslines*. Recuperado el 28 de Octubre de 2017, de Music Radar: <http://www.musicradar.com/news/bass/james-jamerson-11-iconic-basslines-594991>
- El Bondi: Revista Digital. (12 de Diciembre de 2016). *"Steve Vai es perfeccionista, gracioso, y un poco intimidante"*. Recuperado el 30 de Octubre de 2017, de El Bondi: Revista Digital: <http://www.elbondi.com/entrevista.php?id=6834#.WfdPy2jWyM8>
- Gimeno, J. (16 de Julio de 2012). *Los armónicos en la guitarra*. Recuperado el 21 de Marzo de 2019, de guitarra.artepulsado.com:
<http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/armonicosjulio2011/armonicosjulio2011.html>
- Godoy, F. (2012). *Catálogo y antología de la obra coral de Gerardo Guevara*. Quito: PUCE.



- Godoy, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Graham, L. (28 de Mayo de 2017). *Larry's Story*. Recuperado el 22 de Febrero de 2019, de Larry Graham: <https://larrygraham.com/bio>
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (Vol. II). Quito: Conmúsica.
- Guerrero, P. (28 de Mayo de 2011). *Cuchara de palo: danzante infaltable en la fiesta popular*. Recuperado el 26 de Febrero de 2019, de Memoria Musical del Ecuador: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/cuchara-de-palo-danzante-ecuatoriano.html>
- Guerrero, P. (4 de Septiembre de 2011). *El día que falleció el compositor Luis Humberto Salgado era un lunes*. Recuperado el 6 de Noviembre de 2017, de Memoria Musical del Ecuador: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/09/el-dia-que-fallecio-el-compositor-luis.html>
- Guerrero, P. (2012). *Historia sonora del Ecuador en partituras* (Vol. I). Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.
- Guerrero, P. (2013). *Historia sonora del Ecuador en partituras* (Vol. 4). Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.
- Guerrero, P. (2013). *Historia sonora del Ecuador en partituras* (Vol. V). Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.
- Guerrero, P. (2013). *Historia sonora del Ecuador en partituras* (Vol. II). Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.
- Hamm, S. (12 de Diciembre de 2016). "Steve Vai es perfeccionista, gracioso, y un poco intimidante". (F. Canales, Entrevistador) El Bondi, Revista digital. Recuperado el 30 de Octubre de 2017, de <http://www.elbondi.com/entrevista.php?id=6834#.WfdPy2jWyM8>
- Izzard, E. (3 de Agosto de 2012). *Paul McCartney Biography*. Recuperado el 28 de Octubre de 2017, de Paul McCartney: <https://www.paulmccartney.com/news-blogs/news/paul-mccartney-biography-by-eddie-izzard>
- Járdánil, P. (1975). Música folclórica y educación musical. En K. Forrai, G. Friss, Z. Gárdonyi, P. Járdánil, L. Lukin, G. Maróti, . . . L. Verszprémi, *Educación musical en Hungría* (págs. 11-25). Madrid: Corvina Kiadó.
- Kawakami, G. (1975). *Guía práctica para arreglos de la música popular*. YAMAHA MUSIC FOUNDATION.
- Kaye, C. (2012). *Biography: Carol Kaye*. Recuperado el 26 de Octubre de 2017, de Carol Kaye: <http://www.carolkaye.com/www/biography/index.htm>
- Kosinski, G. (10 de Mayo de 2014). Grzegorz Kosiński. (Z. Udvardy, Entrevistador) www.gitarvilagok.com. Recuperado el 30 de Octubre de 2017, de <http://www.gitarvilagok.com/2014/05/grzegorz-kosinski.html>



- Madoery, D. (2000). Los procedimientos de producción musical en música popular. *Revista del Instituto Superior de Música de la U.N.L.P. Nro. 7*.
- Milkowski, B. (2007). *Jaco Pastorius. La extraordinaria vida del mejor bajista del mundo*. (M. Rosich, Trad.) Barcelona: Alba Editorial.
- Monteverde, M., & Guayasamín, S. (4 de Abril de 2013). Historia de la canción Vasija de Barro. (Expresarte, Entrevistador) Quito. Recuperado el 26 de Febrero de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=nzh9VU6AWIM>
- Oppenheim, T. (1981). *Slap it!* Pennsylvania: Theodore Presser Company.
- O'Rourke, G. (2016). *Jazz Guitar Chord*. Greg O'Rourke 2016. Recuperado el 4 de Noviembre de 2017, de <http://bibliotecadelaguitarra.com/uploads/files/Textos%20Biblioteca/jazz%20guitar%20chord%20melody%20basics.pdf>
- Ortiz, N. (1950). La improvisación en el "Jazz". *Revista Musical*, 41-48.
- Pate, D. (1992). *The Art of Tapping for Electric Bass*. Video Progressions.
- Pease, T., & Freeman, B. (s.f.). *Arranging 2 Workbook*. Boston: Berklee College of Music.
- Peñalver, J. M. (Julio de 2010). El cifrado armónico en el jazz y la música moderna, un recurso imprescindible para la notación musical. *Sinfonía Virtual*(16). Recuperado el 22 de Febrero de 2019, de http://www.sinfoniavirtual.com/revista/016/cifrado_armonico_jazz.pdf
- Rothman, A. (2014). *Como escribir canciones y componer música?* escribircanciones.com.ar.
- Roy, J. V. (27 de Junio de 2011). *1956 Fender Presicion Bass*. Recuperado el 27 de Octubre de 2017, de [scottymoore.net: http://www.scottymoore.net/56PBass.html](http://www.scottymoore.net/56PBass.html)
- Sans, J. F. (s.f.). *Un nuevo concepto del tiempo musical: el minimalismo*. Caracas: Universidad Cnetral de Venezuela. Recuperado el 19 de Febrero de 2019, de https://www.academia.edu/2560619/Un_nuevo_concepto_del_tiempo_musical_el_minimalismo
- Sebesky, D. (1974). *The Contemporary Arranger*. Los Ángeles: Alfred Publishing.
- Sevilla, M. E. (16 de Marzo de 2016). *Abraham Laboriel, el discreto brillante*. Recuperado el 30 de Octubre de 2017, de El Financiero: <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/abraham-laboriel-el-discreto-brillante.html>
- Stevenson, J. (s.f.). *Allmusic: Anton Diabelli*. Recuperado el 30 de Mayo de 2017, de Allmusic: <http://www.allmusic.com/artist/anton-diabelli-mn0001199468/biography>
- Van Maas, S. (2008). Unfolding the Pocket, Neutralizing the Lyrical: Contrabass Guitarist Anthony Jackson and the Aesthetics of Modernism. En *Dutch Journal of Music Theory* (págs. 207-219). Amsterdam: Amsterdam University Press. Obtenido de http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2008_3_2.pdf
- Vega, C. (1979). Mesomúsica: un ensayo sobre las música de todos. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*(3).



- Vergés, L. (2007). *El lenguaje de la armonía desde los inicios hasta la actualidad*. Barcelona: Boileau.
- Victor Wooten Website. (s.f.). *Biography: Victor Wooten*. Recuperado el 30 de Octubre de 2017, de Victor Wooten: <https://www.victorwooten.com/bio/>
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional: Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Wooten, V. (5 de Noviembre de 2014). Victor Wooten - 3 Tips para los Bajistas (Entrevista Exclusiva). (M. Ortiz, Entrevistador) Youtube: Bajissimo CR. Recuperado el 30 de Octubre de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=lFbG0OyEruQ>
- Yanow, S. (19 de Octubre de 2014). *Stanley Clark: Biography*. Recuperado el 28 de Octubre de 2017, de Allmusic: <https://www.allmusic.com/artist/stanley-clarke-mn0000745316/biography>



ANEXOS

Partituras de referencia y parte lírica correspondiente (en caso de presentar).

Yaravíes:

1. Despedida

Letra y partitura (standard y macro análisis formal)

2. No me olvides

Letra y partitura (standard y macro análisis formal)

3. Puñales

Letra y partitura (standard y macro análisis formal)

Danzantes:

4. Vasija de barro

Letra y partitura (standard y macro análisis formal)

5. El borrachito

Letra y partitura (standard y macro análisis formal)

6. Cuchara de palo

Partitura (standard y macro análisis formal)

7. El indio Lorenzo

Letra y partitura (standard y macro análisis formal)

Yumbos:

8. Apamuy shungo

Letra y partitura (standard y macro análisis formal)

9. Cuadro nativo

Letra y partitura (standard y macro análisis formal)

10. El yumbo

Partitura (standard y macro análisis formal)



Standard

Despedida Yaraví

Ulpiano Benitez

Lento

Intro

Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm Bb

7 Bb D7 Gm Eb

14 Dm A7 Dm A7 Dm D7 Gm Bb

21 D7 Gm Eb Dm A7 Dm A7

28 Dm Bb Bb D7 Gm

Allegro

35 Eb Dm A7 Dm

Intro 2

42 D7 Gm D7 Gm Bb

49 D7 Gm Eb Dm A7 Dm

Codetta

A1 (E1)

A1 (E2)

A2 (E3)

B (E4)

Transcripción realizada del video perteneciente al canal youtube FolklorGuitar
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=blz7feK6sNg&t=141s>



Despedida

Letra: Ulpiano Benítez

Estrofa 1: De esta tierra ya me voy,
(*Lento*) de esta tierra ya me voy,
a esta tierra he de volver,
ay amor, ay dolor,
a esta tierra he de volver.

Estrofa 2: Porque tengo que pagar,
porque tengo que pagar,
gratitud de una mujer,
ay amor, ay dolor,
gratitud de una mujer.

Estrofa 3: Una vez que ya me voy,
una vez que ya me voy,
despedirme de ti quiero,

ay amor, ay dolor,
despedirme de ti quiero.

Estrofa 4: Porque llevo la esperanza,
porque llevo la esperanza,
de volver si no me muero,
ay amor, ay dolor,
de volver si no me muero

Estrofa 5: No lloren ojos bonitos,
(*Allegro*) no lloren porque me voy,
porque llevo la esperanza
de volver si vivo estoy.

*En el standard está omitida una de las estrofas de la parte lenta
ya que su fuente se trataba de una versión instrumental.



Standard

No Me Olvides

Yaraví

Cristóbal Ojeda Dávila

Lento tristemente

Intro

Dm A7 Dm F

8 A7 Dm F A7 Dm A (E1)

15 A7 F A7 Dm A7 F A7

22 Dm Dm A7 Dm 1. 2. B (E2)

29 F Bb F

36 A7 Dm F

43 A7 Dm Dm A7

50 Dm 1. 2. Bb F Bb C (E3)

56 F A7 Dm F

62 A7 Dm Dm

67 1. 2.

Transcripción tomada del libro "Historia sonora del Ecuador en partituras" (Tomo 1) de Pablo Guerrero.



NO ME OLVIDES

Letra: Cristóbal Ojeda Dávila

Estrofa 1: / No me olvides nunca, amada,

(*Lento*) testigo de mis dolores / (bis)

/ quizá ni en la tumba helada

podré olvidar tus amores / (bis)

Estrofa 2: / La ilusión se acabó,

solo existe en mi pecho ruinas, / (bis)

/ que triste mi vida

en medio de rosas y espinas / (bis)

Estrofa 3: / No me olvides nunca, amada,

hasta que el dolor me mate, / (bis)

/ tal vez ni en la tumba helada

podré olvidar tus amores. / (bis)

*La estrofa 2 se repite al final



Standard

Puñales

Yaraví

Ulpiano Benítez

Lento

Intro

Dm Bb F A7

8

Puente

F A (E1 v E2)

16

Bb F A7 Dm F A7

Allegro

24

Dm Dm E3 F

32

Dm Dm Dm Bb E4 F Bb F A7 B

40

Dm A7 Am

ad libitum

Codetta

Transcripción tomada del libro "Historia sonora del Ecuador en partituras" (Tomo 4) de Pablo Guerrero.



PUÑALES

Letra: Ulpiano Benítez

Estrofa 1: Mi vida es cual hoja seca y al fi n me ha de dar la
(*Lento*) que va rodando en el mundo, muerte

que va rodando en el mundo; lo que me niega la vida,

no tiene ningún consuelo lo que me niega la vida.

no tiene ningún halago,

por eso cuando me quejo

mi alma padece cantando,

mi alma se alegra llorando.

Estrofa 3: Qué mala suerte

(*Allegro*) tienen los pobres,

que hasta los perros

le andan mordiendo.

Estrofa 2: Llorando mis pocas dichas,

cantando mis desventuras,

cantando mis desventuras;

camino sin rumbo cierto

sufriendo esta cruel herida,

Estrofa 4: / Así es la vida guambrita,

ir por el mundo bonita

siempre sufriendo. / (bis)



Standard

Vasija de Barro

Danzante

Gonzalo Benitez y Luis Valencia

Intro

Em Em Bm Em Bm Em

7 2. Em Em G Em G Bm Em Em G D7 Em Bm A (E1 y E3)

15 C Bm Em Em Em Bm Em Bm Em 1. B (E2 y E4)

22 2. Em C G G G D7 Em Bm

30 C Bm Em Em D.S. al Fine G B7 Em B7 Em Codetta

Transcripción tomada del libro "Historia sonora del Ecuador en partituras" (Tomo 4) de Pablo Guerrero.



VASIJA DE BARRO

Letra: Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia y Jorge Enrique Adoum.

Estrofa 1: / Yo quiero que a mí me entierren
como a mis ante pasados, / (bis)
/ en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro./ (bis)

Estrofa 2: / Cuan do la vida se pierda,
tras una cortina de años, / (bis)
/ vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños. / (bis)

Estrofa 3: / Arcilla cocida y dura,
alma de verdes collados, / (bis)
/ barro y sangre de mis hombres,
sol de mis ante pasados. / (bis)

Estrofa 4: / De ti nací y a ti vuelvo,
arcilla vaso de barro / (bis)
/ con mi muerte yazgo en ti,
en tu polvo apasionado. / (bis)



Standard

El Borrachito

Danzante

Luis María Gavilanes Díaz

$\text{♩} = 70$

Intro

Dm

8

B \flat D7 Gm Dm D7 Gm Dm

1.

A (E1 v E3)

15

E \flat Dm Dm

2.

22

B \flat B \flat D7 Gm

B (E2)

29

Dm E \flat Dm

1. 2.

Fine

D.C. al Fine

Codetta

Transcripción tomada del libro "Historia sonora del Ecuador en partituras" (Tomo 1) de Pablo Guerrero.



EL BORRACHITO

Letra: Luis María Gavilanes

Estrofa 1: / Dónde venderán buen trago

de mañanita, / (bis)

aura que queda mi guambra

triste y solita;

aura que queda mi guambra

triste y solita.

Estrofa 2: / Cuando me ven con platita:

soy fulanito / (bis)

y cuando no tengo medio:

soy botadito;

y cuando no tengo medio:

soy botadito.

Estrofa 3: / Toda la noche he pasado

bien chumadito, / (bis)

aunque de repente he estado

bien dormidito;

aunque de repente he estado

bien dormidito.

*Se repite la estrofa 2 al final



Standard

Cuchara de Palo

Danzante

José Ignacio Rivadeneira Pérez

Danza Guerrera

Intro

Dm

B \flat

8

D7 Gm B \flat D7 Gm D7

15

Gm D7 Gm Dm

22

1. 2. D7 Gm D7

30

Gm B \flat

38

D7 Gm D7 Gm Dm

D.S. al Coda

Codetta

B

V

Transcripción tomada del libro "Historia sonora del Ecuador en partituras" (Tomo 3) de Pablo Guerrero.



Standard

El Indio Lorenzo

Danzante

Marco Vinicio Bedoya

$\text{♩} = 98$

Intro

Dm Am Dm Am Dm Am Dm Am Dm F

8

F A7 Dm F A7

A (E1 y E2)

Puente

15

Dm B \flat Am F A7 Dm

B (E3 y E4)

22

A7 Dm F A7 Dm

30

A7 Dm B \flat Am A7 Am

Puente y final

1. 2.

Transcripción tomada del libro "Historia sonora del Ecuador en partituras" (Tomo 5) de Pablo Guerrero.



EL INDIO LORENZO

Letra: Marco Vinicio Bedoya

Estrofa 1: / El Indio Lorenzo también va a venir, / (bis)
/ con su guitarray su rondador, / (bis)
¡Ayay yayay yayay!

Estrofa 2: / Un pañuelito mandé yo a bordar, / (bis)
/ con el recuerdo de mi corazón, / (bis)
¡Ayay yayay yayay!

Estrofa 3: Por mi longuita me voy a morir,
ya que en la vida es mi único amor.
/ Bailen compadres, bailen nomás, / (bis)
/ que la fiestita se va a terminar, / (bis)
¡Ayay yayay yayay!

Estrofa 4: Por mi longuita me voy a morir,
ya que en la vida es mi único amor.
/ Dueño de casa tendrá que aguantar, / (bis)
/ si hemos venido es hasta amanecer. / (bis)
¡Ayay yayay yayay!



Standard

Apamuy Shungo

Yumbo

Melodía tradicional
Arr. coral: Gerardo Guevara

$\text{♩} = 50$ **Yumbo** $\text{♩} = 88$

Dm F Gm Dm Dm

Intro

Intro 2

9 Dm Gm Dm Dm Gm Dm Eb

A (E1)

17 Dm Dm Bb Bb F#

B (E2)

25 Gm Gm Gm Dm Dm

33 Bb Bb F# Gm Gm

B (E2)

41 Gm Dm Dm Gm Bb

Coda

49 DmCm DmCm Am Gm Am Gm Dm Eb Dm

Transcripción realizada del arreglo coral de Gerardo Guevara



APAMUY SHUNGO

Letra: Gerardo Guevara

Idioma: Kichwa

Intro: Hatum rupay apamuy shungo

Estrofa 1: Jatun Rupay can apamuy cansay cunuy
 Jatun Rupay can apamuy cansay cunuy
 Jatun Rupay cuyaranchi tucuy shungo
 Jatun Rupay cuyaranchi tucuy shungo

Estrofa 2: Tarpurranchi allpa, ricuranchichuri
 Tarpurranchi allpa, ricuranchichuri
 Tayta yucapag, tayta tucupag
 Tayta yucapag, tayta tucupag

Final coda: *Hatum Rupay*

*El estribillo y la coda están expresadas a través de las sílabas tun, dum y tum.



Standard

Cuadro Nativo

Yumbo

Luis Humberto Salgado Torres

Intro

Fm Cm7 Fm Cm7 Fm Eb7 Ab Fm Fm E°7 Ab Fm EbFm Fm E°7 Ab

8 Eb Ab Eb Ab Eb Ab FmAb FmAb C7 Fm Fm Bbm Cm Db Eb C sus4 Cm Fm E°7 Ab Fm Eb Fm

15 Fm E°7 Ab Eb Ab Eb Ab Db AbFmAb Ab EbFm Db FmEb C7 Fm Fm Cm7

22 Fm Cm7 Fm Eb7 Ab Fm Fm Ab E° Fm Fm Db C7 Fm

29 Fm Ab E° Fm Fm Db C7 Fm Fm Db C Fm E° Ab G Cm Ab Db

36 Eb7 G°7 AbEb7 G°7 Ab E° Ab Db Cm7 Fm Bbm Db F7 Bbm

43 Bbm Gb F7 Bbm Bbm Db F7 Bbm Bbm Gb F7 Bbm Bbm Gb

50 F Bbm Ab Db C Fm Fm Gb Ab7 C°7 Db Db Gb Db Ab Db Gb Ab Bbm Fm Bbm Fm

57 B° DbFm Bbm Cm Fm E°7 Ab Fm Eb Fm Fm E°7 Ab Eb Ab Eb Ab

64 Db AbFmAb Ab EbFm Db FmEb C7 Fm Fm Cm7 Fm Cm7 Fm Eb7 Ab

71 Fm Cm7/F Db7 Bbm Cm7 Fm

A (a, a¹) (E1)

B (b, b¹) (E2 y E3)

C (Interludio)

A (a¹) (E1)

Coda

Transcripción tomada del libro "Historia sonora del Ecuador en partituras" (Tomo 2) de Pablo Guerrero.



CUADRO NATIVO

Letra: Luis Humberto Salgado

Estrofa 1: / Quejas amargas de sinsabores,
en el lenguaje de yaravíes
brotan dolientes de rondadores,
en confidencia febril. / (bis)

*Se repite la estrofa 1 (con su respectiva repetición)

Estrofa 2: En las fiestas de nuestros nativos
con deleite se bailan los aires
del danzante y sanjuán primitivos,
al son de flautas y tamboril.

Estrofa 3: Desbordante alegría despiertan,
despiertan cual rayos de sol de abril,
danzas y ritmos de evocación pastoril.

*Se repite la estrofa 1 (musicalmente sería solo su segunda repetición) antes finalizar.



Standard

El Yumbo

Yumbo

Pedro Pablo Echeverría Terán

Allegretto

Em Bm Em Bm Em Bm Em Bm

Intro A

8 Em C E7 Am Em C E7 Am E7 Am Em

15 E7 Am Em Em Bm Em Bm Em Bm

Intro B

22 Em Bm Em C

B

29 E7 Am Em E7 Am Em Am Em

1. 2.

Transcripción tomada del libro "Historia sonora del Ecuador en partituras" (Tomo 1) de Pablo Guerrero.